

الفنون الشعبية



العدد ١٥
ديسمبر ١٩٧٠
الثمن ١٠ قروش



وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب والنشر
رئيس مجلس الإدارة:
دكتور سهيل القلماوي

رئيس التحرير:
دكتور عبد الحميد يونس
هيئة التحرير:

دكتور محمود أحمد الحفني • أحمد رشدي صالح
دكتورة نبيلة إبراهيم • فوزي العنتيل
دكتور أحمد مرسى •

سكرتير التحرير:
تحسين عبد الحى
المشرف الفني:
السيد عزيم

فهرس

الموضوع	الصفحة
● الفولكلور بين الأصالة والانتحال	
دكتور عبد الحميد يونس	٣
● قلائد الفل والياسمين	
دكتور عثمان خيرت	٨
● الثقافة الشعبية والدراسات الحديثة	
فوزى المنتيل	١٦
● المؤلفات السحرية النسوبة للبوتى	
د. محمد محمود الجوهري	٢٥
● الفولكلور وثقافة المجتمع (٢)	
دكتور أحمد مرسى	٢٤
● الرقى فى الأدب الشعبى المصرى	
عبد المنعم شمس	٤٢
● التفسير التاريخى للموسيقى الشعبية	
أحمد آدم محمد	٤٩
● المتحف المفتوح بين متاحف الفولكلور والانثولوجيا	
عبد الحميد حواس	٥٧
● ابن عروس والطريقة العروسية	
أبراهيم محمد الفحام	٦٤
● ابواب المجلة	
● جولة الفنون الشعبية	
تحسين عبد الحى	٧٤
لقاء مع الفنان سعد كامل	
السحر الرسمى والسحر الشعبى	
الوان من الأدب الشعبى	
● مكتبة الفنون الشعبية	
● أحلام فى النهار - قصص أسطورية عربى	
دكتورة نبيلة إبراهيم	٨٤
● عالم الفنون الشعبية	
● فن زنوج القابة فن افريقى فى الامريكتين	
عبد الواحد الامبايى	٨٦
● الفولكلور الشعرى الروسى	
مصطفى حمزة	٩٢

الفلاف الامامى

فتاة غراء من محافظة الشرقية مركز أبو كبير عرب
أبو عمرو ترتدى ملابس العمل وهو ثوب مطرز على طريقة
(الكنافاء) وعلى رأسها غطاء يسمى (سركوج) تتدلى منه
بعض العملات الفضية القديمة .

الفلاف الخلفى

من اعمال الفنان سعد كامل التى يظهر فيها بوضوح
سمات الفن الشعبى وقد طوره الفنان وأضاف اليه رؤية
وابعاد جديدة .

الفولكلور بين الأصالة والانتحال

الدكتور عبد الحميد بونس

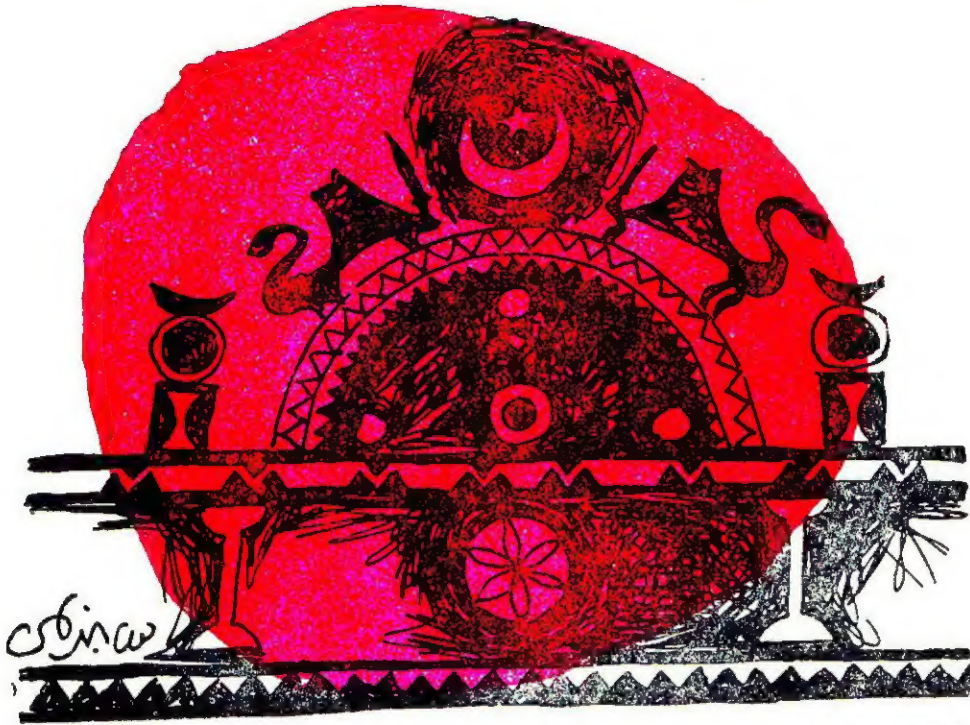
التراث الشعبي قادرا على البقاء والتطور ، محتفظا بأصالته ومرونته ، يسقط العناصر التي لم تعد صالحة ، ويعدل في العناصر التي لا تزال تحتفظ بقدرتها على الحياة ، ويضيف عناصر جديدة يحفز إليها التطور المستمر في البيئة المادية والاجتماعية . ومن هنا كان التراث الشعبي مثار الاهتمام من جميع الدارسين للعلوم الانسانية ، على اختلاف تخصصهم . . . ومن هنا استطاع علم الفولكلور أن يستقل برأسه بين تلك العلوم ، يتبادل وياها الوسائق والنتائج ، ويتداعى العلماء والخبراء الى عقد المؤتمرات لتبادل الرأي والاتفاق على المفاهيم والقاء الضوء على الجهود التي يبذلونها في صيانة التراث الشعبي والتعريف به والكشف عن أصالته .

وإذا كان الدارسون التخصصيون يحرصون على اللقاء وتبادل الرأي والخبرة ، بطريق مباشر أو غير مباشر ، في أقطار العالم على تباعدها ، فإن الواجب يفرض على المعنيين عندنا بالتراث الشعبي بصفة عامة ، والفولكلور بصفة خاصة ، أن ينظموا المؤتمرات والندوات ، على الصعيدين القومي والوطني ، للاتفاق على المفاهيم والمناهج ولتبادل المعارف والوثائق والنتائج جميعا .

وبهنا في هذا المقام أن نوضح حقيقة التبست على الكثيرين وهي أن التفريق بين « الشعبي » وبين « الفني » أو « الرفيع » ليس الا تفريقا اقتضته الحاجة الى دقة التمييز بين تراث الجماعة وما يتسم به من مرونة ، وبين ما يشهده النشاط الفردي ، في نزوعه الى تحقيق ذاته ، وما يتسم به مثل هذا الأثر من جهود على صورة واحدة . ولقد أصبح من المسلمات أن الآداب والفنون الشعبية فيها من « الفنية والرفعة » ما في غيرها من ابداع الخاصة . والخلاف قد يقع في التقنية ، بساطة أو تعقيدا ، ترخصا أو احكاما . كما أن الابداع الشعبي هو الذي يفسر ما اصطلاح على تسميته بالآداب أو الفنون الرفيعة ، بل أن هذا الابداع هو الذي يقدم

عندما يستعرض باحث الجهود المبذولة في سبيل التعريف بالفولكلور وجهه وتصنيفه ودراسته في مصر والعالم العربي يجد ، أولا وقبل كل شيء ، أن تلك الجهود لا تزال في حاجة الى تنظيم ، فهي مفرقة بين دارسين متخصصين في فروع مختلفة من الدراسات الانسانية ، وموزعة بين مثقفين اغرموا بالابداع الشعبي واشكال التعبير العفوية ، وفنانين يلتصقون بالدلالات والرموز والصور الشعبية ، تأكيداً لارتباط الفن بالحياة والجمهير . فاذا أضفنا الى هذا وذلك ، افتقار الجمع والدراسة والاستلهام الى وحدة تقوم بالتنظيم والتخطيط ، على الرغم من التنوع في التخصص والاختلاف في الهدف المباشر ، أدركنا مدى الحاجة الملحة الى تمييز العناصر الفولكلورية مما يشوبها أو يختلط بها ، وحماية هذه العناصر من التبدد بل ومن الانتحال والتزييف .

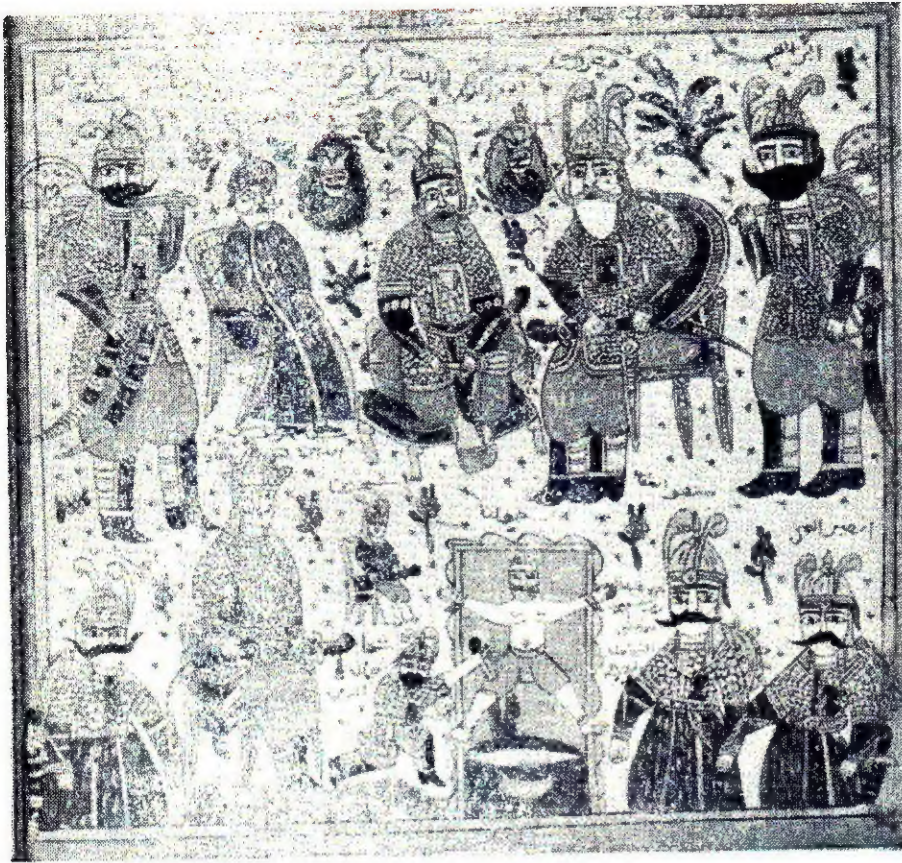
والتراث الشعبي هو قوام الحياة الشعبية ، وليس مجرد ركنية ، تدل على اصول او مراحل تاريخية ، أو تكشف عن رواسب لم يعد لها وظيفة تلائم التطور والمعاصرة ، ذلك لأن هذا التراث هو في واقع أمره انحصيلة الكاملة لثقافة الشعب ، على اختلاف أجياله وبيئاته ، ومراحل تعليمه النظامي وغير النظامي . . . أن هذا التراث يحل في اعطافه الملامح النفسية والفكرية للمجتمع الكبير ، وهو الذي يصوغ الاطوار العام ، ويحدد العلاقات ، ويضبط السلوك بين الفرد والجماعة الصغيرة أو الكبيرة . وهذا التراث هو الذي يصل الأحاد بعضهم ببعض ، ويربطهم بالماضي ، ويجعلهم على وعي بالحاضر واستشراف للمستقبل ، وهو يضم في اعطافه وسائل اكتساب المعرفة والخبرة والمهارة ، وهو الذي يهيئ الحوافز على الابداع والتجديد ومسيرة التفكر الوصول في البيئة المادية لمواطني . ومثل هذه الوظائف الحيوية تجعل



كثير من عناصره ، مع ظهور الطابع القومي واللامح الوطنية ، بلا تناقض وبلا صراع . وأخذ الطريق على الذين يريدون استغلال الفولكلور للإيهام أو التخيل ، بالجمود أو التخلف أو الدلالة وما أكثر الوثائق الفلكورية التي تثبت التطابق ، ولا نقول التشابه ، بين ابداع الشعوب المتوسل بالكلمة والحركة وتشكيل المادة .

وليس أدل على مكانة علم الفولكلور في الدراسات الانسانية من تأثيره في مناهج غيره من العلوم . . . لقد فرضت شعبة العلوم الاجتماعية العدل المبدائي حتى على دراسة القانون ، كما أن العلم بالتاريخ قد أصبح يقيس مدى التقدم أو التغير في الجماعات برصد العلاقات الانسانية الحية ، والموازنة بينها في الأطر الاجتماعية المختلفة ، ذلك لأن الكائن الانساني يخترن في ذاكرته خلاصة تجارب تاريخ طويل موغل في القدم . واصبحت الوثائق الفولكلورية أنفس حضاريا من بعض الهياكل والنقوش والعاديات . ومن الطبيعي أن يؤثر علم الفولكلور حتى في مناهج النقد الأدبي والفني . وظهرت الى الوجود مدارس تفسر الأشكال والمضامين فيما يسمى بالادب الرفيع تفسيرا فولكلوريا ، وينسحب هذا القول على فن الموسيقى الذي بدأ يكشف عن الدلالات على ضوء الموسيقى الشعبية . أما

لأورخي الثقافة والحضارة الوثائق التي تكشف عن المراحل والمراحل ، والتي تعطي التاريخ الانساني ، في اطاره العام او اطاره القومي او الوطني ، التفاصيل التي تخلصه من التعميم ومن التجريد . ويهمننا في هذا المقام أيضا أن نذكر أن الشيورين على «التعميم» . ونعيد ما ذكرناه أكثر من مرة من أن الفولكلور - إذا فهم على حقيقته - ليس ، ولا يمكن أن يكون ، نائفا من عوائق التقدم . . ان الفولكلور يرتبط بانسانية الانسان ، وقوامه ثقافة الكائن الانساني في حيويتها وتطورها . . . لقد مضى الزمن الذي كان العام (الفولكلور) انما يعنى البحث عن ابعاد الماضي فيما يمكن أن تدل عليه الرواسب والبقايا في العادات والطقوس ، وأصبح الفولكلور هو الوثيقة الانسانية الحية المعاصرة ، والانسان يدخر ما يفيد ، ويضيف الى مخزونه ما تثمر تجربته ، وينصرف عما يعترض سبيله ، أو يعمل على ازالته من طريقه ، وهو يقوم بهذا كله عن وعي وعن غير وعي . ونحن نعترف بأن الجماعات ليست متساوقة الخطى في مدارج التطور أو التقدم ، ولكننا يجب أن نسجل أيضا تداعي الحواجز بين البيئات والجماعات في المجالين المادي والفكري . واتضح بفضل الدراسات من ناحية ، وبفضل هذا التقارب من ناحية أخرى انسانية الفولكلور أو عالميته في



من الشعوب . ولما كان الوطن العربي بموقعه وتاريخه الحضاري من أغنى الربوع في مجال الفولكلور فقد اقترنت السياحة بالفنون التقليدية والشعبية ، زمنية كانت أو تشكيلية ، واشتهرت بعض المراكز الأثرية القديمة بحفاظها على ضروب التعبير الشعبي ، كما أن بعض المدن « العالية » حرصت على أن تكون مكانا معروفا يؤهله الراغبون في الحصول على ما يمكن أن يسمى بالانتعاج الشعبي . .

ولقد دفعت هذه الحقيقة المعنيين بالدراسات الفولكلورية والمثقفين بالآداب والفنون الشعبية إلى المداة بوجوب حماية هذا الإنتاج الشعبي من الانحلال أو التزييف . والواجب يقتضيها أن ننبه إلى خطورة هذه الحقيقة ، وكل امرئ عبر البحر ، إلى هذا الأقليم أو ذاك من أقاليم أوروبا أو أمريكا ، استطاع أن يواجه مواد فولكلورية زائفة ، إذا أقبل على التقليد ، بلا ضمير فني ، من شغلهم التجارة عن الأصالة ، كما استغل الذين ينتقصون من قدر العرب بلا علم ،

الفنون التشكيلية فمع ما في الإبداع الحديث من اتجاهات جديدة ومذاهب يكاد ينقطع - في ظاهر الأمر - ما بينها وما بين التراث الفني من صلاء ، فإنها تفسر أيضا وتنقد على هدى من الفنون والحرف التقليدية والشعبية .

الفولكلور والسياحة

كثيرا ما نقرأ أو نسمع عن ارتباط الفولكلور بتنشيط السياحة . وليس من غرضنا أن ندفع أو نؤكد هذا القول ، وحسبنا أن نسجل أن الفولكلور - كغيره من وجوه الإبداع والتعبير - يتسم بالتقليدية والتنوع في وقت معاً . . يتسم بالوحدة والتغير ، ومن أجل ذلك فهو ، على الرغم من عفويته ، يرتكز على تقاليد يحافظ عليها عن وعى أو عن غير وعى ، من هنا برزت الآداب والفنون الشعبية بطابعها القومي والوطني ، إلى جانب صفتها الإنسانية العامة . ولعل هذا هو الذي جعل المواد الفولكلورية من العوامل المنشطة للسياحة في كثير من الأقاليم وعند كثير

الى مكانة الموسيقى الشعبية وتأثيرها . وهي التي تعرضت أكثر من وجوه الابداع الشعبي الأخرى الى التبيد والانتحال . وما أكثر ما قيل عن الأغانى الشعبية التي تنحصر موجدتها امام وسائل الاعلام المركزية ولكن هذا القول ليس صحيحا بصورة مطلقة ، ذلك لأن التراث الشعبي الموسيقى قد فرض نفسه حتى على تلك الوسائل الكبيرة المؤثرة . والمشكلة هي « الانتحال » فقد بدأ التراث الشعبي وكأنه كنز مهجور بلا أصحاب يتسلل اليه المغامرون ويتخطفه المفتكرون الى الموهبة الخلاقة . ومن اليسر أن نميز العناصر الشعبية في الأغاني والألحان المرددة عبر الأثير طوال النهار وشطرا من الليل وان اقبال الشعب على بعض التعابير الموسيقية دون بعض انما يدل على أصلها الشعبي أكثر مما يدل على خصوصية يمتاز بها الملحن . وأخطر من هذا كله أن تنتهب النفقات والجمل بل والإيقاعات من الكثر

رغبة الأفراد والجماهير في التعرف على ابداع الشعب العربي وأشكال تعبيره فزيفوا الفنّين العربىة الشعبية . . زيفوا الألحان أو ادعواها ، وزيفوا الرسوم والأزياء والحلي ونسبوها الى الأناهل العربية في هذا الاقليم أو ذاك من أقاليم الوطن العربى الكبير . . ودعت هذه الحقيقة الى المبادرة بالعمل على حماية الانتاج الشعبى بعلامة تميزه وتدل عليه وتصبح بفضل التعريف بها مصطلحا متفقاً عليه فى العالم كله . . ولقد حرصت بعض الشعوب العربية ، وبخاصة فى فنونها وحرفها التقليدية والشعبية على تمييزها لكى تصونها من الانتحال ومن التزييف . وأقامت المعارض الدائمة لهذه الفنون والحرف لتكون معلما من معالم التعبير الشعبى ومادة سياحية فى الوقت نفسه .

وهذه الدعوة الى صيانة الفن الشعبى لاتتناقض على الإطلاق فى مجال المواد المشكلة مع التقدم الآلى ، ذلك لأن الفنون والحرف اليدوية ، مهما انحصرت بيئاتها ، فهى تؤكد العلاقة المباشرة بين الصانع وما يصنعه . . بين المبدع وما يبدعه ، وهى ظاهرة لا بد من الأبقاء عليها احتفاظا بطابع الأصالة من ناحية ، وصيانة للمواهب والقدرات من ناحية أخرى . كما أن هذه الفنون اليدوية هى - ولا بد أن تكون - مصدر كثير من الرسوم والوحدات فى مجال الصناعات الآلية . . من أجل ذلك حرصنا على اقامة المراسم فى البيئات التى اشتهرت بهذا الفن أو ذاك وبإدراكنا الى حماية الحرف التقليدية فى مواطنها ما استطعنا الى ذلك سبيلا ، وبقي علينا أن نميز بين الأصيل والزائف . . بين الصحيح والمنتحل . . بين المستكمل لقومانه والمفتقر الى الإجادة والافتان . . ومن أجل ذلك تعنى الهيئة الاجتماعية عندنا بالحرفيين ولكن هذه العناية تحتاج الى عدم الترخّص فى احكام الفن والصناعة واتى الاصطلاح الذى يدين الفن الشعبى والحرفة الشعبية مما ينتحل عليهما أو يضاف اليهما من عناصر تسيء الى سمعة تراثنا الشعبى العريق الأصيل .

الأغنية الشعبية فى مفرق الطريق

وما يقال عن الفن التقليدى الشعبى فى مجال التشكيل ينسحب على الموسيقى الشعبية التى أصبحت اليوم فى مفرق الطريق . ولقد فطنت المؤتمرات الدولية فى السنوات العشرين الأخيرة



الشعبي للترغيب في اقتناء سلعة أو الاقبال على شراء أداة .. ان ((التشمسوي)) يلتبس وسائله وطرقه من أي موضع يشاء في مجال الاعلان التجاري ولكن الابداع الشعبي كغيره من وجوه التفنن عند الأفراد يستحق الحماية . واذا كان الفنان الفرد له حق معلوم عند كل أداء علني لأثر من آثار عبقريته فان الشعب له ما يشبه هذا الحق في وجوب الاعتراف بابداعه وحماية هذا الابداع من الانتهاك والابتدال .

الوثائق الشعبية

ومن التقاليد المرعية في المجتمعات المعاصرة الاحتفاظ بحق التأليف لاصحابه فترة من الزمن تقصر أو تطول ثم يصبح هذا الحق شأنًا بين القادرين على تحقيق النصوص ونشرها ، ولذا دافع المفيدون من الآداب والفنون الشعبية عن أنفسهم بأن النصوص والوثائق الشعبية لا يعرف مبدعوها على التحقيق ، كما أنها ربما كانت في معظمها أقدم من الفترة التي تحددها الهيئة الاجتماعية للاحتفاظ بحق الأداء العلني للمؤلف أو الفنان الفرد . وقد يكون هذا صحيحا ولكن التراث الفكري والفني الذي يمكن أن يرد إلى اصحابه لا يمكن أن ينشر بغير تحقيق ، وإذا كان هناك شك في نسبة النص أو الوثيقة إلى صاحبها فان الدارسين أو المحققين يجاهدون في اماطة اللثام عن وجه الحقيقة في هذه النسبة . والأمر ينسحب على التراث الشعبي .

لم تعد النصوص والوثائق الشعبية مجرد طرائف فطرية أو ساذجة أو مجرد مادة سياحية ولكنها أصبحت ، بفضل المعرفة والدراسة والنوق السليم ، من ثمرات الفراع المعبرة بالفن على اختلاف وسيلته . وقد يعرف صاحب النص أو الوثيقة وإن كانت جماهير الشعب أنها تحتفل بالأثر الفني ولما تشغل نفسها بصاحبه . ولما اعترفت الهيئة الاجتماعية بمكانة التراث الشعبي من الناحيتين الفنية والدراسية فقد أصبح من الضروري أن نصوص هذا التراث من الانتحال أو التزييف أو التدمير .. لابد من اجتماع الكلمة على تمييز التراث الشعبي من غيره وصيانتها كما تصان الآثار القديمة وكما تحمي المصنغات في دور قومية أو فنية .. لابد من الاصطلاح على العلامات التي تشهد باصالة الفن الشعبي حماية له من الابتدال ولانقول مجرد الانتحال .

د . عبد الحميد يونس

ولقد أثرت ، في إحدى الحلقات الدراسية، مشكلة التفريق بين ما يحق للفنان أن يستفاد أو يفيد منه أو يستلهمه من معارف وفنون وما يحقق به شخصيته وموقفه بالتعبير الفني الذي يتفرد به وهو ما ينسب إليه ، ومن واجب الغير أن يستأذنه عند نشر ابداعه أو استغلاله .. والفنانون حريصون على الأداء الكامل أو



زنگ و ایام حسین

دکتر عثمان خیریت





برحلة قصيرة الى جهة (منيل شبيحة) بمحافظة
الجزيرة ، لاسرد للقارىء قصتهم .

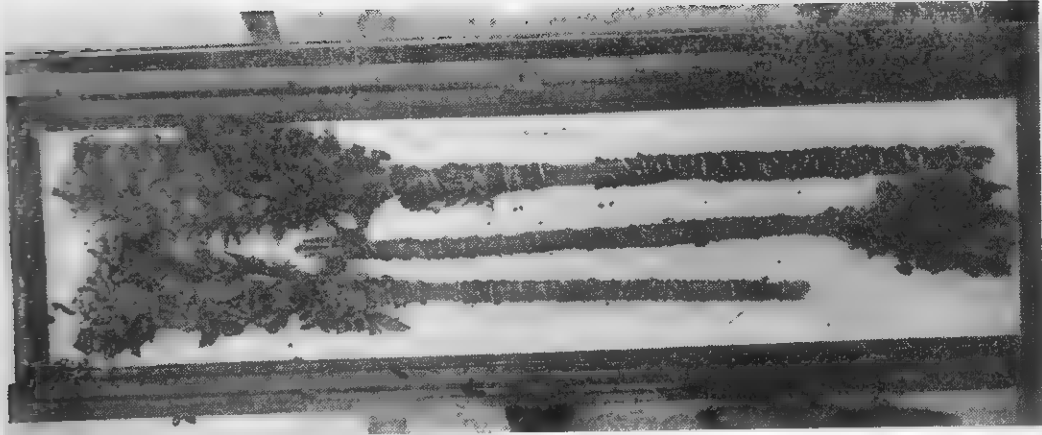
غير انى سأترك مؤقتا أمرهم ، لاعود الى ازمان
سحيقة مضت وعهود ولت ايام اجدادنا الفراعنة ،
فمنذ عهدهم وحب الازهار من طبيعة المصريين على
مر العصور . فهم أول من اتخذ من مختلف
الازهار فنا وفى مقدمتها (زهرة اللوتس)
التي لم تخل منها حديقة من حدائقهم
والتي احتلت المكان الاول بين جميع الازهار .
وكانت تبرز انيقة لتفتتح بتلاتها البيضاء أو
الزرقاء من بين أوراقها المنبسطة الطافية المستديرة
الخضراء فتزدان بجمالها صفحات الماء فى البرك
والجداول والمستنقعات .

وقد لعبت هذه الزهرة دورا هاما فى حياتهم
واتخذوها رمزا لمصر العليا ، وأصبحت أجمل وحدة
لزخرفة فن عمارتهم فزينوا بها تيجان أعمدتهم
ونقشوها على جدران معابدهم وقاعات اعيادهم
ومنازلهم ، وحفروها على مقننياتهم من تحف
وأدوات للزينة وأثاث جنازى ، وطرزوا بمختلف
زخارفها ازياءهم وملابسهم ، ونظموها هى وسواها
من مختلف الازهار فى هيئة قلائد جميلة كان
الفرعون نفسه يذهب الى ساحة القتال وقد احاط
عنقه بعدد منها ، كما كانوا جميعا يتزينون بها
غنيهم وفقيرهم ويهدونها مع باقات أخرى الى
ضيوفهم فى حفلاتهم واعيادهم رمزا للتحيية

عندما اعود بذاكرتى الى عهد الصبا وقد مضى
عليه أكثر من نصف قرن من الزمان ، يسمح
أمام ناظرى طيف ذكريات عزيزة وعادات وتقاليد
جميلة منها ما ولى واندثر كاختفاء فتيات الريف
بفيضان النيل ووفائه ، ومنها ما زال باقيا حتى
يومنا هذا كفوانيس شهر رمضان التي أصبحت
رمزا لهذا الشهر الخالد وعرائس موالد أولياء الله
الصالحين وقلل حفل السبوع وباقات عيد أحد
السعف . ويسرنى أن أضيف الى ما فات قصة
أخرى تحت عنوان (قلائد الفل والياسمين) .

فمنذ صباى لم يتبدل أمر بائعيا ولم يتغير ،
فقد كنت أراهم وما زلت أراهم مقبلين عصر كل
يوم طول فصل الصيف وقد حملت أياديهم وتدلّت
من معاصمهم مجاميع من قلائد الفل والياسمين .
ويجوبون الميادين والاحياء أو يقفون عند مفارق
الشموارع والطرقات قرب شارات المرور الخضراء
والحمراء منتهزين فرصة ارسالها اضوائها لبيع
قلائدهم التي يفوح بديع عطرها وجميل شذاها
منادين (فل عجب والفل يا جماله) .

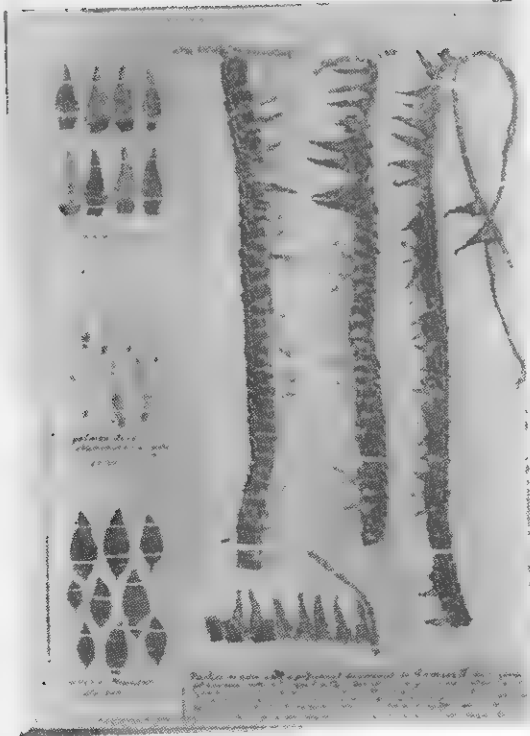
وان كنت من قبل قد سافرت الى شتى الجهات
النائية ونواحي الصحراء لدراسة تراثنا الفنى
الشعبى الاصيل فى مناطق توطنه ، الا أننى هذه
المرّة لم اذهب بعيدا ولم ابذل جهدا ، فلم يكلفنى
الامر أكثر من نزولى من الطابق الثانى من منزلى
لاحبيهم واتخذ مجلسى فى المقهى بينهم ، ثم القيام



باقات من الفرع واوراق نبات البرساء

والاكرام ، أو يقدموها مع القسرايين على مذابح الهتهم ، ثم ذهبوا الى أبعد من هذا فزينوا بها رقاب حيواناتهم ودوابهم ففي احد قبور طيبة من عهد امنحتب الثالث فى عصر الدولة الحديثه نقش لشور زينت رقبته بقلائد من ازهار اللوتس ، ثم لم يفتهم ان يحتفظوا بهذه القلائد وتلك الباقات مع موميات ملوكهم وموتاهم فى توابيتهم داخل مقابرهم •

وهكذا ورثنا عن اجدادنا الفراعنة تلك العادة وهذا التقليد ، فما زال المصريون مفرمين بالتزين بقلائد الفل والياسمين ، وما زالت اقطار كثيرة تحيط اعناق ضيوفها السكبار بقلائد جدلت من مختلف الازهار تحية لهم وتكريما لمقدمهم •



قلائد مصرية قديمة نظمت من مختلف الازهار

وما دما قد ذكرنا الازهار التى لم تغل منها حديقة من الحداثق عند الفراعنة ، فتعال بنا نقوم بجولة فى هذه الحداثق الغناء والرياض الفيحاء التى تفوق المصريون القدماء فى فن انشائها ووضع رسموها وعرفوا كيف يخلبون بها الالباب • فقد كانت تزدان بمختلف اشجار الفاكهة وشتى الاغراس والازهار ، وكانت حسنة الوضع بديعة التنسيق تتسق مع المعابد والقصور بجدرها القائمة وابوابها ذات العمد فى نظام وجمال وجلال ولم تكن هذه الحداثق صغيرة بأى حال وان بدت كذلك اذا ما قورنت بما حولها من آيات الفخامة من شاهق الابنية وجلال الآثار ، وكان يزيد فى حسن مظهرها وجودها على شاطئ النيل بين مظاهر المجد وآيات الفخار • وكان للحداثق والازهار فى نفوسهم رعى وحرمة فذكروها فى أغانيهم واشعارهم ، كما ان بعض الاشجار

والنباتات المقدسة كان لا يحق زرعها بغير أمر
القسيس ومنها شجرة الجميز التي كانت تظلل
الهياكل والمعابد والتي ما زالت محتفظة
بقديسيته حتى الآن فما من ضريح من اضرحة أولياء
الله الا وتظلله احداها • وقديما تغنى احد فلاسفة
اليونان بالعناية التي أظهرها المصريون القدماء في
غرس الأزهار والعناية بها ورعايتها •

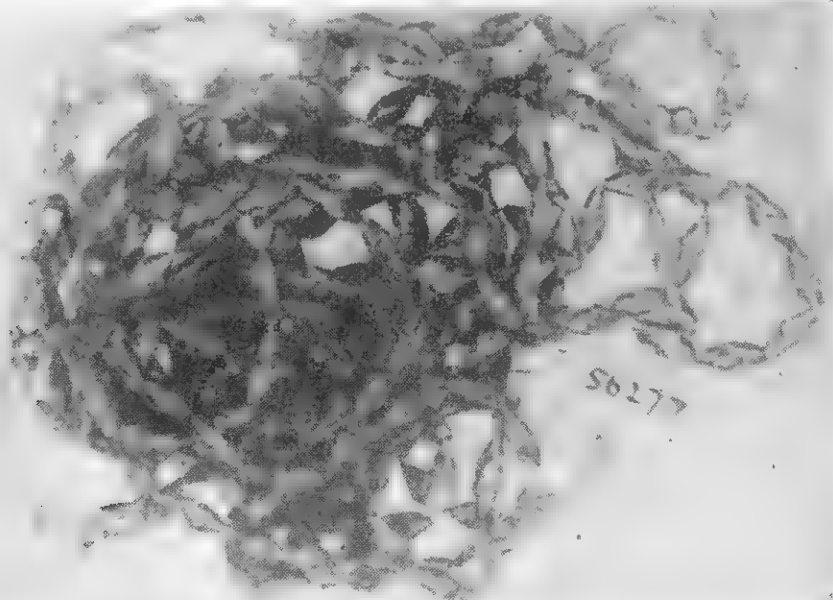
ولم يحمل المصريون القدماء هم الانتقال بعيدا
عن منازلهم اذا ما اقبل الصيف واشتد عليهم
قيظه ، فقد أولعوا بقضاء اشهره في حدائق
منازلهم يخلدون الى شيء من الراحة تحت ظلال
اشجارها وينعمون بالنسيم العليل يحمل ما علق
بأذياله من اريج الازهار ، ويمتعون ناظرهم
بالبحيرات والغدران وقد وسعتها ازهار الماء
واطل من فوق صفحاتها نبات البردى وازهار
اللوتس يلعب بها النسيم وتسبح من بينها الطيور
ازاهية الالوان وتسرح من تحتها الاسماك المتعددة
الاشكال • وكانوا يسمرون بحلو الحديث أو
يستمعون الى الموسيقى الهادئة والاغاني العذبة
ورقص الجوارى الحسن ، ويمتع كل منهم ناظره
بجمال الطبيعة ، ويحس رب الاسرة بالسعادة وهو
يرى اولاده يلعبون ويسبحون ، وزوجته تجلس
الى جواره وقد زينت شعرها بازهار اللوتس

واحاطت معصم يدها بها تقدم اليه كل ما تشتهي
نفسه من حب وحنان أو مأكلا ومشرب وتنظم
بيدها قلائد أو باقات من الزهر •

وكان امنحتب الرابع من اكبر هواة غرس
الزهور ، كما كان تحتمس الثالث من اكثر الملوك
ولعا وأوفاهم هواية بجمع النباتات وغرس الحدائق

فقد احضر هذا الفرعون في احدى حملاته من
سوريا مجموعة من النباتات والازهار منحها لمعبده
الاله آمون وغرست في طيبه وازهرت ازهارا يانعة
ولما تم بناء معبده نقشت أنواع هذه النباتات
والاشجار والازهار على جدران احدى قاعاته، ويمكن
ان نشاهد ما تبقى من نقوشها بالكرنك الى يومنا
هذا ومنها نستطيع أن نميز الازهار العديدة التي
كانت تزين حديقة معبد آمون ، وقد تبقى على هذه
الجدران حتى الآن رسم ١٧٥ نباتا أو اجزاء من
نباتات سبق أن درسها وعرفها العالم الالماني
شوينفورث (• أما رسميس الثالث فقد استورد
عددا من النباتات الاجنبية واقلعها في مصر بعد
أن زرعها في حدائقه بمدينة هابو ، وأنشأ بالدلتا
بساتين فسيحة وشجع الافراد على انشاء الحدائق
حول منازلهم •

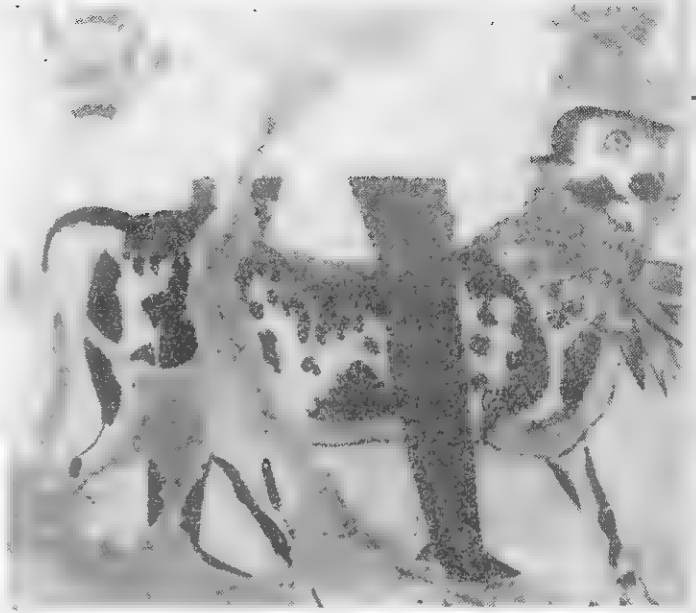
وامتازت الحدائق عند الفراعنة بتعدد الوان



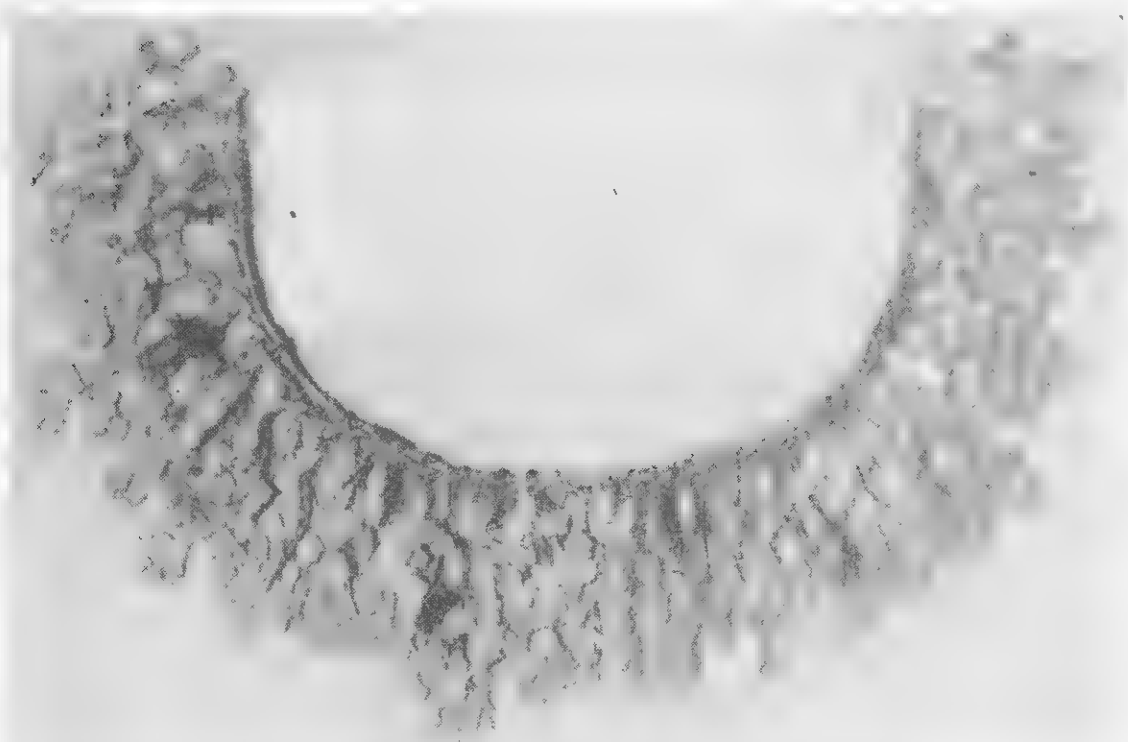
قلادة طويلة جدلت حياتها التي تشبه الشعر من شرائح رقيقة من سوق النباتات
(طيبة - الصاسيف - الاسرة الحادية عشر)

ازهارها ، وكانوا يزرعونها في مجموعات متفرقة في احواض مربعة او مستطيلة ويخصون كل حوض منها بأحد انواعها ، او في اصغر تفتتوا في تصميم أشكالها ونقوشها وصفوها في صفوف متعرجة ورشقوا ببعضها دعابات ملونة وهي نفس الاصص التي أصبحت انموذجا عاديا لزينة الحدائق في الوقت الحاضر . ومن هذه الازهار ، الاقحوان والنجس والزنبق والعنبر البلدي والخشخشي ونوع من الورد اندثر الآن والعائق والحطمية ونوع الياسمين وغيرها . وكان في معتقداتهم انه للبساتين يعرف باسم (خم) . كان لها عيد يحتفلون به كل عام اذا اينعت البراعم واخضرت الاوراق وتفتحت الازهار .

وفي قسم الزراعة المصرية القديمة ناسح الزراعي مجموعة نادرة من باقات جدلت من اقرب واوراق نبات البرساء وأخرى من سعف النخيل ، هذا الى جانب قلائد غاية في الروعة والجمال نظمت وحداتها من اوراق نبات الصفصاف وسبلات



إد زينت رقبتة من ازهار اللوتس (طيبة - عهد امنحتب الثالث - عصر الدولة الحديثة)



قلادة من اوراق الكرفس البري

وبتلات ازهار اللوتس الابيض والازرق وورد الزينة وازهار العنبر والقرطم والسنط والعائق السيسبان • وتضم هذه الوحدات الى جانب بعضها في نظام هندسى دقيق شرائط رقيقة كأنها الخيوط الرفيعة من وريقات نخيل البلح •

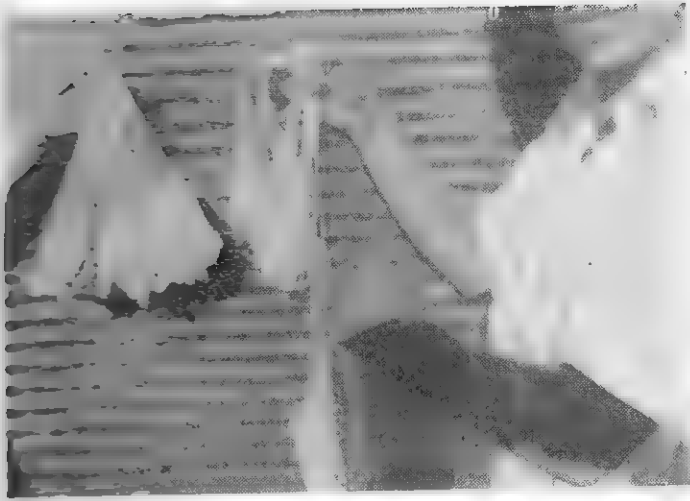
وتنفرد هذه المجموعة الفريدة بقلادة طويلة تبدو حباتها وكأنها من حبوب الشعير فاذا دقت النظر راعك أن تراها مضفورة بدقة متناهية من شرائط رقيقة من سوق هذا النبات الصفراء اللامعة وتعود الى عهد الاسرة الحادية عشرة وقد عثر عليها بمنطقة العساسيف بطيبة • وهناك قلادة ثانية في هيئة اكليل جنازى مكونة من حب الشعير المستنبت عثر عليها حول رقبة الشريف (كنت) من عصر الدولة الحديثة (الاسرة العشرون) بمنطقة الشيخ عبد القرنة ، وثالثة وجدت على صدر مومياء الشريف نفسه منظمة من أوراق الكرفس البرى وبتلات ازهار الياسمين الازرق غاية في الروعة والدقة والجمال • هذا الى جانب قلائد أخرى متعددة وجدت بمقبرة (نوفرت سخرو) وتابوت الشريف (ترى ختسه) ومع مومياء رمسيس الثانى وامنحتب الاول واحمس الاول •

واذا عدنا الى قلائد الفل والياسمين ، نلاحظ أن هاتين الزهرتين لم تكونا ضمن مفردات المجموعة السابق وصفها ، ويلوح انهما عرفتا في مصر في العصر الاغريقى الرومانى • كما يظهر لنا جليا اذا ما قارنا بين القلائد التى ابدعتها ايدى اجدادنا الفراعنة وما كانت عليه من دقة وروعة وجمال الفرقى الشاسع بينها وبين ما نراه اليوم من قلائد لاتزيد في مجموعها عن بضع زهرات منظومة في خيط ابيض في بساطة متناهية ، وشتان بين روعة الماضى وبساطة الحاضر •

وفي القاهرة توارث هذا التقليد وتخصص في تجهيز هذه القلائد من سنوات عديدة مضت عائلات ثلاث هي (النبوى وأبو هادى ونجرو) تقطن جميعها حي النصرية في درب الجنيينة ودرب أبو لحاف ودرب الكنيسة قرب السيدة زينب • يتراعى الجماعة التى تقوم بتوزيع هذه القلائد في مختلف أحياء القاهرة المعلم محمد السيد سليم الشهير باسم (جنجة) ومهنته الاصلية جزار ، الا انه وجماعته ولكل منهم مهنة أخرى يحبون الزهر بالوراثة عن آباؤهم وأجدادهم • ويقومون طول فصل الشتاء بتجهيز باقات من الورد الاصطناعى وغيره من سائر الازهار ، فاذا ما أقبل فصل الربيع تولوا ابتداء من شهر مارس بيع باقات من

جميع ازهار الفل من احدى مزارع منيل شبيحة

بانعوا قلائد الفل والياسمين



ولائد الفل والياسمين تحملها الأيادى وتلتف حول الأعناق

ويتكاثر الفل بالعقل أو بعملية الترقيد ، وتزرع العقل فى شهر فبراير (أمشير) من كل عام فى جور تبعد عن بعضها بمسافة ثلاثة أرباع المتر . أما الترقيد فيجرى فى نفس الموعد وقت تزهر البلح بترقيد فرع فى اص به طمى فاذا ما ارسل جذورا (يلق) بعد أربعة أشهر عادة فصل عن الاصل فى اصه ليكون نباتا مستقلا ، وهى عملية نجاحها مضمون أكثر من زراعة العقل . وكثيرا ما تصدر هذه التراquid باصصها الى الاقطار العربية الشقيقة كالسعودية والكويت والبحرين وأبو ظبي .

وتستبدل النباتات القديمة بسواها بزراعة عقل جديدة كل ثلاث أو أربع سنوات، وقد تطول هذه المدة فى الأماكن الظليلة الا ان محصول الزهر يكون ضعيفا اذا ما قورن بمحصوله فى الأماكن المشمسة .

وتبدأ نباتات الفل المفرد فى التزهير من أوائل شهر مايو حتى منتصف شهر اكتوبر ، أما المجوز فيبدأ تزهره من منتصف شهر يونيو حتى آخر شهر سبتمبر ، ويرافق الياسمين تزهرهما طول فترة الصيف .

وتقطف البراعم الزهرية للفل المفرد فى انصباح الباكر وبتلاتها ما زالت مغلقة (مغمضة)

الازهار الطبيعية كالورد والقرنفل والعائق وسواها ، ثم يتولون من أول شهر مايو أمر قلائد الفل والياسمين حتى منتصف شهر اكتوبر .

ومن سنوات مضت ، حوالى عام ١٩٢٨ ، لم تكن القلائد قد عرفت بعد ، بل كانوا يشقون وريقات نخيل البلح فى هيئة شرائح طولية رفيعة فى شكل الكف ويلصمون بها أزهار الفل فى صفوف منتظمة ، كما كانوا يجهزون من أزهار الياسمين بأقات صغيرة كانوا يسمونها (بوتينيره) لتعلق على الصدر ، الا ان هذين النموذجين اندثرا وحل محلهما ما نراه اليوم .

ويحصلون على خامتهم من عدة أماكن فى ضواحي القاهرة اقتصت بزراعة هذه الازهار فى مزارع تتفاوت مساحاتها وتبلغ سى الوسط عدة قراريط ، جهة المعادى وكفر طهرمس والقناطر الخيرية والمرج ومنيل شيحة . وتقوم هذه العملية على المشاركة فيتولى صاحب الأرض زراعتها أما المعلم الذى يبغى محصول الزهر فهو الذى يصرف عليها ، هذا الى جانب توليه أمر شراء العقل المطلوب زراعتها من نواحي دمياط فهى منبع الفل المفرد والمجوز الذى تجود زراعته هناك ، ويبلغ ثمن الالف عقلة ثلاثون جنيها .



(أى زهرات) تنتظم فى الخيط راقدة جنباً الى جنب بتمرير الابرة داخل قمع الزهرة (أى حاملها) الانبوى ، وتفتتح هذه الازهار عقب بيعها ليفوح عطرها وشذاها . أما قلاند الياسمين فازيد طولاً وازهارها أكثر عددا فتصل الى الخمسين ، وتندلى رأسية بتمرير الابرة مخترقة أقماعها الزهرية .

وتباع قلاند العل المفرد المسمى (سلطانى) ، وكانت قبل ذلك حوالى عام ١٩٤٢ أزيد طولاً وتضم من ١٥ الى ٢٠ حباية من نوع من الفل اندثر الآن يمتاز بكبر أزهاره ويسمى (صنير) .

ويرافق الفل المجوز تلك القلائد فى يد بائعيها ، ويبيع بالزهرة الواحدة ، أو تعمل منه باقات صغيرة تسمى (أكرة) تضم ثلاث أو أربع زهرات وقد يصل عددها الى خمس عشرة وتحاط بأوراق العتر أو الجيرانيم أو الدورانتا . وأحسن أنواع الفل المجوز وأكبره حجماً ما يزرع فى محافظة أسوان .

وأخيراً ، هذه قصة إحدى العادات والتقاليد المتوارثة من قديم الزمان ، لقلاند حباتها من زهر، أحبها الناس وما زالوا يحبونها منذ عصر أجدادنا الفراعنة حتى وقتنا هذا .

دكتور عثمان خيرت

من الخامسة صباحاً حتى العاشرة ، فإذا تركت تفتحت وتسبقت على التربة . ويكفى لجمع محصول الزهر فى مساحة تبلغ عشرة قراريط أربعة رجال يحصل كل منهم للقيام بهذه العملية على أجر يومى قدره ثلاثون قرشاً . والمحصول أزهار الفل مكيال تعارفوا عليه من زمن يختلف عن مكاييل الحبوب المعروفة فلا يتعدى أحد الاصل الفخارية مقاس ١٠ سم يملثونه بالزهر وله ثمن يتفوق عليه قد يبلغ عشرة قروش للاصل الواحد . وتستمر عملية قطف الازهار أياماً عشر ثم تترك النباتات مدة تختلف باختلاف الجهات ونوع التربة ومناسيب المياه قد تصل الى العشرين يوماً لثرتاح وتعطى برعماً زهرية جديدة .

وتقوم الفتيات والنساء بتجهيز قلاند الفل والياسمين ، وهى عملية غاية فى البساطة ولا تتعدى خاماتها ابرة وبكرة من الحيط الابيض . ويبدآن فى هذه العملية فور جمع المحصول ونقله اليهن فى دورهن ، ولما كانت تستغرق وقتاً فيترغن لادائها بعد القيام مبكراً بما تتطلبه حاجاتهن وشئونهن المنزلية . ويقضين الوقت من العاشرة صباحاً الى الخامسة مساءً فى تجهيز هذه القلائد ، وتفرغ الواحد منهن فى هذه الفترة من اعداد ٥٠٠ الى ١٠٠٠ قلادة .

وتتكون قلادة الفل المفرد من عشر حبات



الثقافة الشعبية والدراسات الحديثة

وقد يكون من المفيد أن نشير إلى مصطلح «الاثنولوجيا» الذي يستخدم الآن بشكل مطلق. بعد أن كان ذا ناعما جداً منذ نصف قرن كتعبير سابق على تعبير (الانثروبولوجيا) .

وكان عالم «الاثنولوجيا» رجلاً يحب الأركان النائية من أقطار الأرض ليسجل «الثقافة المادية» للشعوب الأصلية ، ويحصل على نماذج متحفية من أدواتهم وأسلحتهم . وكان اهتمامه بهذه المجتمعات اهتماماً عملياً بمعنى أنه كان يقتصر إلى حد كبير على الأشياء المادية . أما عالم «الانثوجرافيا» فقد كان هو المؤلف الذي يدون فيما بعد في صيغة أخيرة اكتشافات عالم الاثنولوجيا .

أما تعبير عالم «الانثروبولوجيا» الذي يفضل تداوله الآن فإنه يدل على اتساع الأفكار والتصورات التي حدثت في السنوات الأخيرة ، وأدت إلى تغير هذا العلم .

ولقد حدث هذا التوسع نتيجة لزيادة أطماع «علم الإنسان» في العلوم الوثيقة الصلة به مما أدى إلى اختلاط حدودها العامة .

وعلم الإنسان ، مثل كثير من العلوم الحديثة ، لم يتبلور بعد بالرغم من اتساع آفاقه .

دراسة الثقافة هي موضوع ما يمكن أن نطابق عليه «علم الثقافة المقارن» ، ونقصد بذلك هذا الفرع من «علم الإنسان» المسمى بالانثروبولوجيا الثقافية .

ومصطلح «علم الإنسان أو الانثروبولوجيا» يعني ذلك العلم الذي يعالج الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي ، ويتعبّر آخر هو العلم الذي يعني بدراسة الإنسان ودراسة أعماله ، ويشمل موضوع بحثه جميع ظواهر الحياة الاجتماعية من غير تحديد لزمان ومكان .

ويعين «علم الإنسان بنشأته إلى فضول الشعوب المبكرة نحو جيرانها . هذا الفضول الذي يظهر في رسم العبيد الأجانب والأسرى والنزوار على جدران المقابر في مصر القديمة .

وقد بدأ الاغريق بشصفهم بالتصنيف في تنظيم هذا الفضول العشوائي ، وذلك بمحاولة تبويب أجناس النوع البشري .

ومنذ الأزمنة الكلاسيكية حتى اليوم وهذه العملية مستمرة دون انقطاع . وفي السنوات القليلة الماضية يمكن القول بأن علم الإنسان قد اكتمل ، وكان نموه سريعاً للغاية خلال العقود الأربعة الماضية .



فوزى العنستيل

برسمها واحد من علماء الانثروبولوجيا المحدثين وهو الاستاذ « ما نشيب هواي » Manchip White في دراسته الوجيزة المتأنية للأنثروبولوجيا بفروعها الأربعة « الطبيعية » و « الثقافية » والاجتماعية ، والتطبيقية » ، والتي قصد بها ان يقدم للقارىء غير المتخصص تعريفاً بالأعمال التي ينهض بها عالم الأنثروبولوجيا في مجالات متعددة من البحث .

« الثقافة الشعبية ومقوماتها »

إذا كان الأنثروبولوجيا الطبيعية هي دراسة الجسم البشرى من جميع نواحيه البيولوجية والفسولوجية ، أو بتعبير آخر دراسة « ما عليه الناس » فان علم الانسان الثقافى « الأنثروبولوجيا الثقافية » هي دراسة ما يقوم الناس بصنعه . ان ما يصنعه الانسان يسمى « ثقافة » باستخدام الكلمة في أوسع معانيها ، وليس بالمعنى الخاص للتربية الأدبية أو الفنية .

و « ثقافة » شعب من الشعوب تشمل : البناء الكامل من الأفكار والمعتقدات والأخلاق والقوانين واللغة ، كما تشمل أيضاً جميع الأدوات والأسلحة والآلات وغيرها من المخترعات التي

ونستطيع ان نرى من البحوث المعقدة والمستغلقة في دراسة « الثقافة » والمؤسسات الاجتماعية انه قد ذهب الأيام التي كان فيها « علم الانسان » يحصر اهتمامه في وضع الرسوم التخطيطية للأجناس الرئيسية . ويعنى المشتغلون به بجمع الأقواس والسهام والمقسين الملون الذي يتخذونه الهنود الحمر كاحذية .

كذلك نرى أن « الأنثروبولوجيا » قد أصبحت قابلة للتطبيق العملى الذى لم يكن من الممكن تصوره في القرن التاسع عشر .

وقد أصبح الآن لازماً بالنسبة لعالم الأنثروبولوجيا الحديث أن يكون متعدد الاهتمامات ، فهو مطالب بأن يمد نظره ويتأمل أنواع النشاط الانسانى خلال الأزمنة الطويلة . كما ينبغى أن تكون له كذلك نظرة مباشرة وعملية في ميدان العمل ، فهو يجمع بين العالم النظرى الذى يتدبر الأسباب الخفية التى تحرك المجتمع وبين الراصد العملى الذى يتقصى حياة المجتمع اليومية في تفاصيلها الدقيقة .

وهذا الموضوع الذى تقدمه للقارىء في ايجاز هو خلاصة مركزة تمس أهم الخطوط الرئيسية في مجال « الأنثروبولوجيا الثقافية » والتي عنى

يستخدمها الناس لكي يتلاءموا مع حياتهم على هذا الكوكب .

وهذه « الثقافة » التي يتلقاها الناس عن آبائهم قد عرفها « لوى Lowie » بأنها التراث الاجتماعى .

ولسوف نهتم فى تناولنا لعناصر الثقافة بصفة رئيسية بأكثر المظاهر عملية ، وعلى سبيل المثال سوف نهتم بالأساليب التى يتوخاها الناس للمحافظة على أنفسهم فى الأجواء المختلفة ، وكيف يضمنون الحصول على طعامهم ، وكيف يتجر بعضهم مع بعض ، ويتبادلون المواد والأفكار .

وذلك لأن هذه الأنواع من النشاط العملى يمكن أن تندرج - بحق - تحت العنوان العام : الأنثروبولوجيا الثقافية « ، فى حين أننا سوف نستخدم مصطلحا آخر هو مصطلح « الأنثروبولوجيا الاجتماعية » عندما نعرض لعناصر الثقافة الأكثر غموضا وهى : الدين ، والممارسات الجنسية ، والعلاقات الأسرية .

إن مجموعات البشر من سكان العالم أينما وجدت تصادف نفس الحاجات والدوافع الأساسية ، فلا بد لها من أن تأكل وتكتسى وتتزين ، ولا بد لها كذلك من أن تنشئ المأوى الملائم ، وتنمى نسلها ، وتحمى نساءها وأطفالها الصغار . ولا بد لها كذلك أن تبندع نوعا من الدين يهبها الراحة والثقة . إنها تمتلك فى الواقع ما يسمى « بالوحدة النفسية » .

والبرهان على أن الإنسان حيوان ثقافى يكمن فى حقيقة أن الإنسان مهما يكن مناخه وبيئته فانه قد استطاع التكيف مع هذا المناخ وهذه البيئة . ولا ينبغى ذلك أن هناك أجزاء قليلة جدا من الكرة الأرضية لم يستطع الإنسان أن يستقر فيها ويعول نفسه .

وقد نجحت بعض الجماعات فى التكيف مع بيئتها بدرجة أكثر من غيرها ، ولكن لما كانت عقوبة الفشل فى هذا الصدد هى الموت ، فإن البشر فى كل مكان قد كدوا بدرجة كبيرة أو صغيرة .

(تحديات البيئة وتأثيرها) :

وإذا كان كل جزء من الكرة الأرضية يقدم تحديا خاصا للإنسان فى بداية الأمر ، حتى يتم استخدام أدوات الثقافة الذهنية والمادية ، فإن

جميع الأجزاء على أية حال تمد الوجود الإنسانى بالمواد الخام الأساسية .

ولا ينبغى أن نتوقع - بالطبع - أن يفيد الاسكيمو أو سكان استراليا الأصليون من أساليب الرعى والفلاحة فى مناطق يكون فيها الرعى والفلاحة أمرا مستحيلا . ولكن حتى الاسكيمو الذين يحاصروهم الجليد ، وسكان الصحراوات الرهيبة فى وسط استراليا ، يجاهدون للبقاء أحياء وذلك بالاستغلال الحاذق للعطش الشحيحة التى تمدهم بها الطبيعة .

واعتماد مجموعات السكان على بيئتهم المباشرة القريبة يتضمن أن هذه البيئة لا بد وأن تكون عامل ضبط هام فى مظهر ثقافتهم وفى تطورها .

ولما كان من الممكن البرهنة بصورة معتدلة على تأثير البيئة على الوراثة الجسمية بما يمكن تبيئه فى الملامح الثانوية مثل حجم الأنف ولون العين وما إلى ذلك ، فإن البيئة كذلك تلعب دورها فى صياغة الأشكال الخارجية لثقافات كثيرة .

فثقافة « الاسكيمو » على سبيل المثال تعكس بطريقة غاية فى التطرف الظروف المناخية والايكولوجية التى تزدهر فيها .

فرجل الاسكيمو يعتمد فى أدواته وملابسه على النرز القليل المتاح له من الحيوانات ، فهو يتخذ كسائه من جلد الرنة وجلد عجل البحر . ويصنع أقواسه ورعوس سهامه وأطراف حرابه من العظم والحاج ، ويحصل على الضوء والحرارة اللازمة للطهى من أوان مملوءة بالشحم .

ويعتبر الاسكيمو أكثر الناس تحايلا على البيئة فى العالم . فلوح من الخشب الطاقى ، وقشرة من الحديد الهش ، وشظية من الحجر ذات خصائص غير عادية تجمع كلها بشغف وتعد للاستعمال الحاذق .

وليس هناك شئ مما يحيط برجل الاسكيمو لا يعرفه ، الى حد أنه قد سلم بالواقع فانشأ لنفسه البيت الثلجى الشهير .

وقد اختصار أنصهار « نظرية البيئة » المتطرفون الاسكيمو أكثر من مرة لاثبات صحة دعاواهم . وأفضل تعريف لوجهة نظرهم هى هذه الفقرة الشائعة من كتاب « مونتسكيو » : روح القوانين « والتى اقتبسها جولدنويزر :

« من الواضح أن الأجسام الضخمة والأنسجة الحشنة لأهل الشمال أقل قابلية للتمزق من



القطبية والذين يعيشون على خط العرض ذاته ليس لديهم ذوق معمارى مشابه . فعشائر الكوريالك ، والتشوكش تصنع خياما من الجلد ذات هياكل خشبية ، وبالإضافة الى صعوبة صنع هذه الخيام ، فانها تعوق بشدة هؤلاء القطبيين الرحل فى تجولاتهم المنتظمة .

ومن ناحية أخرى فان هذه العشائر قد نجحت فى استئناس حيوان الرنة ، بينما الاسكيمو قد عرفوا صيده فقط . أما عشائر التانجو فى سيبيريا فانهم لم يقتصروا على استئناس هذا الحيوان القوى السريع لكنهم تعلموا ركوبه .

وهذان ليسا سوى مثلين من أمثلة كثيرة يمكن اختيارها لتبيان الاختلافات العميقة فى الانماط الثقافية لمختلف الجماعات القطبية .

والدرس الذى نستخلصه هو : أنه حتى فى الحالات التى تستقر فيها الجماعات البدائية فى البيئات الطبيعية المتماثلة فمن المرجح أن شكل ثقافتهم الخاصة يكون فرديا بدرجة كبيرة .

الأنسجة الرقيقة لسكان الأقطار الدافئة ، وبالتالي فان النفوس هناك أقل حساسية للألم
ولكن لحظة من التأمل تكفى لتوضيح أن هذا القول ليس صحيحا دائما .

وهذا المثال شبيه التعميمات الأنثروبولوجية الأخرى التى تقتضى بالآلة تشدد كثيرا فى مجادلة انصار البيئة .

ان ظروفنا بيئية خاصة قد تنتج مواقف معينة نحو الطبيعة والمجتمع ، ولكنها لا تنتج أيا من خصائص الجنس التى يراعيها الناس ، فهناك قلوب مبهجة فى « ريكجافيك Reykjavik »

وقلوب مكثبة فى مونت كارلو .

وحتى الطابع الثقافى لجماعات الاسكيمو ، الذى يلائم ظاهرة فروض النظرية البيئية ، ينطوى على مخالافات غريبة . فمساكن القطب الشمالى بأمريكا يبنون بيوتا ثلجية ، ولكن جيرانهم فى سيبيريا

وانه لمن الخطأ الكبير أن نحاول التنبؤ بالطابع الأساسي للجماعة من الجماعات على أساس نوع الموقع الذي تشغله ، فقد يكون هنالك قدر معين من التأثير البيئي في مجال المظاهر الطبيعية للجماعة ، ولكن نظامها الاجتماعي ومعتقداتها الدينية لا تحمل في الغالب كثيرا من الصلة العميقة الحقيقية بطابعها المكاني الخاص .

وهكذا فإن المرء لا يسهه أن يؤكد أن شعبا اتفق أنه يعيش على شواطئ المحيط لديه نزوع حتمي متاصل نحو الملاحة . فكثير من الشعوب التي تعيش بجوار البحر لا تتأثر به ، بل وقد تفيضه كلفة . وبعض هذه الشعوب لم يقم حتى بتصميم السفن للإبحار فيه .

إن نداء البحر يغلب أن يكون على الأرجح نداء التراث والضرورة الاقتصادية أكثر منه صوتا هادئا ملحا يستحث شابا للإبحار على المياه .

ومرة أخرى ، فليس كل انسان يعيش في الريف مزارعا أو شغوفا بمفاتيح المناظر الطبيعية .

الثقافة وسيجها العقد :

إن النقطة الجوهرية التي يجب ادراكها عند الشروع في أية مناقشة حول الثقافة الانسانية هي أن الثقافة شيء ذهني ، نتاج عقول الناس .

إننا نميل الى تقبل المطارق والازامل المتواضعة التي قادت أساسيات مجتمعاتنا على أنها أدوات جامدة ، وننظر اليها باعتبارها كتلا من الحجر أو فروعاً من الأشجار ، لكنها في الحقيقة أدوات تحدرت بمهارة واستغرقت آلافا كثيرة من السنين لتتطور .

وما يزال الجنس البشري يعتمد في وجوده غالبا على تعديل الادوات المصنوعة من الخشب والحجر .

إن عقل الانسان هو الذي ابتدع هذه المعدات التي تمكنه وهو المخلوق الضعيف من البقاء في عالم عدائي الى حد كبير .

وقد جرى تعريف الانسان حقا بأنه حيوان يصنع الأدوات ، حيوان مثقف باستخدام الكلمة بمعنى واسع .

والسؤال الآن هو : كيف تكتسب الثقافة ؟ وكيف يخترع الانسان صنوف المعدات الذهنية والمادية التي يحتاج اليها ؟

كيف يشرع في عملية اقتراضها وتكييف ربح لحاجاته الخاصة ؟

ولسوف يتضح على الفور أن نسيج الثقافة لدى كل جماعة انسانية والذي يهبها شخصيتها الخاصة الفريدة الموحدة - هو نسيج لا نهائية لتنوعه وتعقيد ، ويمكن أن يصل عدد الخيوط المفردة التي صنع منها هذا النسيج الى عشرات الآلاف .

وليس هناك أدنى احتمال في أن تخترع جماعة لنفسها كل خيط مفرد من هذه الخيوط .

وعلى أية حال اذ توفرت خيوط أساسية معينة في اللحم والبدن فان عملية الاتقان تصبح عملية اتوماتيكية .

وعلى سبيل المثال اذا ما وجدت موضوعات دينية رئيسية معينة فان بناء الصرح الديني الكلي هو مسألة وقت فحسب .

ومع ذلك ، فمن أين تأتي هذه الموضوعات الأساسية في المقام الاول ؟ هل تخترعها الجماعة ؟ أم تقوم باقتراضها ؟

والجواب السديد هو أن الجماعة قد تفعل كلا الشئين .

فالجماعات البدائية تميل لأن تكون لديها فكرة محددة عن شخصيتها الخاصة والتي يزيد من حدتها أنها تعيش في حالة عزلة نسبية . وعلى هذا فان الافكار والمواد التي تقوم باقتراضها خلال الاتصال بجيرانها تتعرض للمعالجة والتطوير في موطنها الجديد بأسلوب جديد وغير مألوف في الغالب .

ولابد لكل جماعة ، في مرحلة من مراحل تاريخها ، أن تتأثر بصورة قوية بأحداث العالم الخارجي الكبير .

أما المؤثرات الرئيسية التي تحدد نمط الثقافة فهي بالطبع المؤثرات الواضحة التي تدين بنشاطها للسياسة بصفة عامة .

وتشمل هذه المؤثرات : الحرب ، والثورة ، والحركات الدينية ، وتغير الحكومات ، والاحتلال والهجرة .

والتغيرات العنيفة التي تسببها مثل هذه الاحداث يمكن أن تنحرف بشخصية الشعب الثقافية ، ويمكن أن تعيد صياغتها من جديد .

ويجب أن يوضع في الاعتبار أيضا دور الفرد المتفوق والبارز .

الانتشار

ان الاسلوب الرئيسى الذى تسرى به مثل هذه الافكار الثقافية بين الجماعات البدائية ، وبعبارة أخرى ذلك العنصر الهام فى ميكانيكية بناء الثقافة هو الذى نسميه : الانتشار .

والمقصود هنا هو انتشار مواد أو ممارسات أو أفكار بعينها من مجتمع الى مجتمع آخر ، سواء كان ذلك عن طريق التجارة أو عن طريق المخالطة المنتظمة أو العارضة .

وقد نستطيع من الناحية النظرية أن نقرر أن هذه المواد أو الممارسات أو الافكار قد انبثقت من أماكن محددة نستطيع أن نردها اليها . غير أنه - غالبا - يصعب عمليا تحديد نقطة النشوء ، أو حتى تحديد الثقافة الأصلية وذلك بسبب تشابك خيوط الثقافة الانسانية الى أقصى حد .

وعلى أية حال فإن عالم الانثروبولوجيا بدون أن يدعى أن قبيلة «أ» هى صاحبة احدى السمات أو الخصائص الثقافية أو صاحبة مجموعة مركبة من السمات . فانه سوف يلاحظ أن هذه السمة أو مجموعة السمات المركبة تشارك فيها أيضا قبيلة «ب» ، وقبيلة «ج» .

فاذا واتاه الحظ فانه سوف يجد دليلا تاريخيا يبين أن هذه السمة أو المجموعة المركبة من السمات كانت فى أول الامر ملكا لقبيلة «أ» ثم انتشرت منها عن طريق قبيلة «ب» الى قبيلة «ج» . ولكن فى معظم الحالات لن يواتيه مثل هذا الحظ .

وينبغى أن نذكر نقطة هامة وهى أن « السمة الثقافية » ليست فى حاجة لأن تنتقل بين القبائل بالطريقة البسيطة التى ذكرناها .

وليس من الضروري أن تنتشر « السمات الثقافية » بين مجموعات السكان التى يتاخم بعضها بعضا ، لأنها تقوم بقفزات غريبة لا يمكن تحليلها فى الغالب .

وعندما يتضح أن احدى السمات قد انتشرت انتشارا واسعا فى مناطق متباعدة بعضها عن بعض ، فإن عالم الانثروبولوجيا يعتبر أن هذه السمة عرضة للانتشار المتقطع .

وقد يكون عدم تمثل احدى السمات فى ثقافة ما مرتبطا بأسباب كثيرة . ذلك لأنه أيا ما تكون جاذبية احدى الأدوات من وجهة النظر النفعية وأيا ما يكون سحر احدى الافكار الفلسفية ، فإنها لا يمكن أن تمثل فى كيان ثقافة أجنبية الا تحت ظروف ملائمة .

فاذا كان ادخالها الى هذه الثقافة سوف يؤدي الى التصادم الحظير بالممارسات أو النظم الموجودة مما يحتم إعادة التنظيم الاجتماعى بشكل فعال فإن تبنيها فى هذه الحالة يلقي مقاومة عنيفة .

وهناك سبب آخر يؤدي الى عدم تحقق تبني سمات معينة وهو أنها قد لا تكون ذات نفع للجماعة .

فقد تعيش قبيلتان متلاصقتين فى ود ، ولكن اذا كانت احدهما تشتغل بالصيد ، والاخرى تشتغل بالزراعة فليست هناك فائدة فى أن تقدم الثانية للأولى معزة أو منجلا . بينما نجد فى الوقت نفسه أن سمة تافهة مثل رقصة ترفيحية أو أسلوبا طريفا لتصفيف الشعر قد يجتذب مخيلات القناصين فيقومون باقتراضها .



شروط الحياة الحضرية أن نبتكر اختراعات جديدة في فترات متوالية ، ومن أجل الحاجة فالتدخّل في مصطلح « اختراع » انطلاقاً من جديد مثل اختراع « البنسلين » الذي إذا ما انتقلت الدقة في التعبير فإننا نجد أنه ليس اختراعاً ولكنه « اكتشاف » .

والحقيقة أن العلم الحديث مهياً على نحو يدعو للاعجاب لأن يقوم بالاكشافات ويطورها حتى يعثر باكتشافات جديدة .

إن اسمي ما أنجزه منهجنا العلمي هو قدرته على معالجة المشاكل بمساعدة الفكر المنطقي والمتسلسل . فالمشكلة تدخل إلى البؤرة بوضوح يستحيل تماماً على الإنسان البدائي ، ثم تعرض لطائفة من التجارب المنهجية .

ويستطيع العالم في العمل أن يسأل نفسه أسئلة نظرية عن تركيب المادة وسلوكها ، وذلك كله خارج مجال العقل البدائي غير المدرب .

وإذا كان في قدرة العالم أن يمد خياله بعيداً ، ويضع الفروض التي يشرع في اختبارها بعد ذلك ، فإن البدائي يستطيع فقط التفكير فيما يحيط به وما يملكه في حدود جامدة تماماً . وبالتالي فهو لا يستطيع أن يربط بين السبب والنتيجة بالدقة الرياضية المعتادة لدينا . وبسبب أنه غير مدرب على الملاحظة المنظمة فإن من الصعب عليه حتى أن يدرك مبدأ أن المسببات المماثلة تنتج نتائج مماثلة .

إن حركة الاختراع بالنسبة للبدائي بطيئة بدرجة مؤلمة ، وكثيراً ما يعجز عن إدراك دلالة الاختراع حتى بعد حدوثه .

وهكذا فإن العجلة قد تم اكتشافها في أمريكا قبل مجيء « كولومبس » ، ولكنها لم تستخدم إلا في منطقة صغيرة في شكل إضافة في لعب الأطفال .

وينبغي أن تكون الجماعة في المرحلة التي تستطيع معها تقدير الاختراع قبل إمكان الانتفاع بهذا الاختراع .

ولم يكن من المفيد جداً بالنسبة لديوناردو أن يحلم بالآلات الطائرة في عصر لم يكن معسداً على الإطلاق لتقديرها أو بنائها .

ولكن عندما تتوطد العادة العلمية العقلية في التفكير فإن احتمالات الطيران يمكن استكشافها بصورة منظمة والوصول بها إلى الغاية منها سريعاً .

ويبدو أنه لا خطر من القول بأن السمات التي تنتشر في سرعة أكثر هي « السمات » الطليقة التي يمكن التقاطها بسهولة . وتستطيع أن تتسلل في نسيج الثقافة الرئيسي .

وحين يستخلص أعضاء إحدى الجماعات لأنفسهم من القواعد ويبتكرون من المعدات التي تمكنهم من الثبات في الصراع من أجل البقاء فإنهم ينفرون بالطبع من العبث بها ، بل وينفرون حتى من الارتجال أو التجربة . أنهم يتمسكون بشدة بقولين مأثورين هما : « الشيطان الذي تعرفه أفضل من الشيطان الذي لا تعرفه » ، « وإن ما كان خيراً بالنسبة لأبي فهو خيراً بالنسبة لي » .

وعند هذه النقطة يجب أن نذكر أن « السمّة » تجتاز أغرب سلسلة من التحولات أثناء أسفارها ، وأينما تستقر فإنها تكتسب توافقاً جديداً وغير متوقع .

(تجانس الثقافة) :

وتمشياً مع الطبيعة المتجانسة للثقافة فإن إزالة سمّة أو خيط واحد من إحدى الثقافات قد يحل النسيج كله .

ويكفي أن نفكر في التأثيرات التي لا حصر لها على حياتنا الخاصة لو أننا منعنا أو حظر علينا القيام بعمل بسيط أو قليل الأهمية مثل انتعال الأحذية أو ركوب « الاتوبيس » ، أو استعمال الصابون .

ولقد كانت قيادة السيارة يوماً ما تسليّة طائشة بمعنى أنها كانت إضافة اجتماعية ، ولكنها الآن تحتل مكانها في مركز نشاطنا اليومي .

وبالنسبة لنا فقد نستطيع أن نعيش على نحو ما في مثل هذه الحالات . ولكننا نستطيع تقدير قسوة اللطمة التي يمكن أن تصدم مجتمعاً بدائياً مضطرب التوازن إذا ما نضب لديه مورد ضئيل - لكنه حيوي - من موارد الطعام أو المواد .

إن جميع الثقافات الإنسانية تتكامل بدرجة وثيقة ، وواجب عالم الأنثروبولوجيا أن يقوم بدراساتها ليحدد شخصيتها المتفردة .

« الاختراع والظروف المؤدية إليه »

والموقفة له

قضية الاختراع في تطبيقها على المجتمعات البدائية موضوع يجب معالجته بحذر شديد .

إن أفراد المجتمعات الحديثة المتطورة معتادون على فكرة الاختراع ، ويبدو أنه يكاد يكون أحد

وما ان وجد العلم الحديث نفسه في تقسيم
حتى ابتكر الاساليب لنشر مفهوماته الخاصة
مثل الطباعة الرخيصة ، ووسائل الاتصال
السريعة .

(الاختراع المتزامن) :

وفي القرن التاسع عشر كان المناخ الفكري
مشبعاً بروح العلم الى درجة أن الظروف كانت
موافقة لهذه الظاهرة الفريدة ، ظاهرة « الاختراع
المتزامن » وهكذا وجدنا أن « داجير » و « نابلوت »
قد أعلن كل منهما مستقلاً عن الآخر اكتشاف
« الفوتوغرافيا » في سنة ١٨٣٩ م ، كما أعلن
« دارون » و « ولاس » اكتشاف نظرية « الانتخاب
الطبيعي » في سنة ١٨٥٨ ، و « بل » و « جراي »
اكتشاف « التليفون » في سنة ١٨٧٦ .

وفي المجتمعات البدائية المبكرة قبل أن يعرف
الانسان أن يوجه أبحاثه بطريقة تنبؤية واقتصادية
ومثمرة فإن الاختراعات كانت قليلة .

ويعتقد بعض علماء الانثروبولوجيا والآثار أن
أكثر الاختراعات أهمية ، وهي : النار ، والفخار
والتعدين ، والزراعة - قد تمت جميعها مرة
واحدة فحسب ، ثم انشرت بعد ذلك من المركز
الأصلي لاكتشافها .

ولا شك في أن هذه النظرية بالغة التطرف ،
فالنار - الحرارة البرومثية - التي يمكن حملها
في الجيب ، قد حصلتها مجتمعات مختلفة بطرق
مختلفة بواسطة الصوان والزناد ومحراث النار
وغير ذلك . ومثل هذا التنوع في الاساليب يوحى
بتنوع في الاختراعات .

وينبغي أن تشير أيضاً الى حقيقة أن استخدام
النار معاصر لظهور الانسان نفسه . وانه على
ذلك يبدو مثيراً للدهشة أنها قد اكتشفت في
مناسبتين على الأقل ، وعلى الأرجح في مناسبات
عديدة في العالم القديم والجديد .

فقبل الميلاد بنحو ثلاثة آلاف سنة بدأ الخزافون
في العالم القديم في استخدام الدولاب في صناعة
الحزف ، وهو تهذيب لم يصل الى الدنيا الجديدة
الا بعد الاحتلال الاسباني .

وشبيه بذلك التعدين الذي يرجع تاريخه
الى أربعة آلاف سنة قبل الميلاد في مصر ، بينما
لا يمكن اثباته في « بيو » الا بعد ذلك بما
يزيد عن خمسة آلاف سنة .

وفيما يتعلق بالزراعة ، فانه يبدو على الأرجح
أنه كانت هناك ثلاثة مراكز رئيسية لنشأتها وهي :



جنوب شرق آسيا ، وجنوب غربها ، والدنيا الجديدة . وكانت أساليب الزراعة مختلفة في نمطها في كل منها .

وتشمل زراعة الدنيا الجديدة النباتات المدجنة التي لم تكن معروفة في آسيا : البطاطس والبطاطا والطماطم والتبغ والفاصوليا والذرة . وحالة الذرة تعتبر حالة تعليمية من وجهة نظر الاختراع ؟ إذ أن عملية الزراعة الأصلية كانت تعتمد على سلسلة من الظروف الشديدة التعقيد مما يجعل من غير المحتمل الا تتكرر مرتين ، ومع ذلك فقد كان هذا النبات ينمو كغذاء محلي ثابت من كندا الى شيلي .

والاستنتاج الوحيد المعقول أن ممارسة زراعة الذرة قد تسربت في جميع أنحاء القارة الأمريكية خلال عملية انتشار تدريجية .

وهناك أمثلة عديدة للاختراعات المستقلة التي تنشأ أكثر من مركز مثل اختراع **التصور الرياضي** للصفر بواسطة الهندوس والبابليين وقبائل المايا . اننا نجد في الغرب الزعم بأن أول **كتاب مطبوع** قد أصدره « جوتنبورغ » حوالي سنة ١٤٥٠ في « ميتر » ، ولكن الحقيقة أن **الصينيين قد استخدموا** حروف الطباعة قبل ذلك بأربعة قرون ، ومن المرجح أن ظهوره في الغرب كان اختراعا مستقلا لاختراع سابق .

ومن ناحية أخرى فإن معرفة حروف الطباعة ربما تكون قد وصلت الى الغرب عن طريق عملية انتشار . وقد عرفت في الصين قبل أن تعرف في أوروبا بألف عام ، كما عرفت قوالب الطباعة قبل ذلك بستمائة عام . ويكاد يكون مؤكدا أن كلا من الطباعة وصناعة الورق كان اقتراضا ثقافيا متأتيا من الشرق الأقصى .

(التطور المتوازي) : -

وفيما يتصل بالاختراع المستقل يجب أن نذكر اتجاه الجماعات الانسانية نحو ما يعرف بالتقارب أو التطور المتوازي .

وهذا المصطلح يساعد في تفسير تشابه ملحوظ بين مجتمعين والذي يبدو بشكل طفيف بأنه يرجع الى ارتباط وثيق بينهما ، بينما لا يوجد في الواقع تبادل ثقافي من أي نوع .

وفي بعض الأحيان يكون التشابه وثيقا جدا وخادعا ، ولو أنه مجرد تشابه عرضي . أما **تفسير التشابه** فهو أن المجتمعات قديمتنظر منها بدرجة معقولة أن تتطور من نواح معينة في نفس الاتجاه العام .

ولن يكون من دواعي الدهشة أنه بسبب الحاجة العامة الى نوع ما من الأوعية فانه لا بد أن تعثر على طائفة من المجتمعات - عاجلا أو آجلا على فكرة صنع السلال والآنية .

وشبيه بذلك الحال نجده فيما يتعلق بالنظم ، إذ أنه عندما تتحقق الوحدة النفسية للتنوع البشري ، فإن الجماعات البدائية لا بد وأن تبدي فزعا عاما من بعض الافعال مثل عملية القتل ، وخلال بذل الجهود لابتكار القوانين لحماية أنفسها من هذه الجريمة ، فإن من المتوقع أن بعض هذه الجماعات - على الأقل - ينبغي أن تنتقى أسلوبا نموذجيا لمكافحةها وتوقيع العقوبة على من يقتربها .

ان وجود المركبات الثقافية والتي تطورت بواسطة النمو المتوازي يمكن أن تقود عالم الانثروبولوجيا الغافل الى تفسيرات زائفة ووهمية ، فالتماثل بين أهرامات الدنيا الجديدة والقديمة كان سببه التطور المتوازي في مجال الهندسة المعمارية ، ولم يكن سببه الانتشار الذي يدعي به أصحاب نظرية « أبناء الشمس » .

ولكننا في رفضنا لهذه النظرية التي دعا اليها اليوت اسميث وتلاميذه ، ينبغي أن تغيب عن نظرنا حقيقة أن الانتشار عبر منطقة واسعة ليس شيئا مستحيلا .

ونستطيع أن نقدم مثلا من أوروبا في عصور ما قبل التاريخ وهو انتشار فكرة المقبرة الصوانية المبنية من كتل ضخمة . فقد انتشرت هذه المقبرة من موطنها الأصلي في شرقي البحر المتوسط بأدواتها الطقوسية ومعتقداتها الدينية - التي لا يمكن استرجاعها الآن - عبر البحر المتوسط الى أسبانيا والبرتغال وفرنسا وإيرلندا وبريطانيا وشمال غرب أوروبا .

فلقد سيطرت الديانة الغليشية إذا كان لنا أن ندعوا كذلك ، بقوة على خيال الناس . وكانت هناك ثقافة غنية تستخدم المعادن مرتبطة بالعناصر الروحية الغامضة .

وعلى ذلك ففي هذه الحالة كان هناك انتشار ثنائي متزامن انتقلت بواسطته الدوافع المادية والعقلية الى أفراد القبائل البدائية في أوروبا . وفي ختام هذا الموضوع يمكن أن نقول : ان معظم علماء الانثروبولوجيا والآثار في الوقت الحاضر يناصرون في تعقل « الاختراع المستقل » ، ويدافعون في اعتدال عن « الانتشار » .

فوزي العنتيل

المؤلفات الشعبية المنسوبة للبوكر

دكتور محمد محمود الجوهري

هذه السلسلة : -

مؤلفات كاملة لتناول التراث الشعبي أو بعض جوانبه ، فقد تناولت آلاف المصادر - مخطوطة ومن مطبوعة - كثيرا من عناصر هذا التراث بشكل عرضي أو لغرض آخر غير غرض الدراسة على أي حال . وهذه المادة بعد تحليلها ومعالجتها المعالجة النقدية المناسبة تصبح ذات قيمة فائقة لدارس التراث الشعبي مهما اختلف المنظور الذي يطل منه على موضوع دراسته .

وكثير من تلك المصادر الهامة مجهول للقارىء المثقف في بلادنا . وهو ان لم يكن مجهولا بالاسم فقيمته بالنسبة للدراسة الفولكلورية مجهولة ولا شك . وحتى لو تم اعداد بليوجرافيا عربية لمصادر التراث الشعبي فستظل في حاجة الى تقديم مفصل لأهميات هذه الكتب . وليست كل هذه المصادر من طبيعة واحدة: ففيها كتب التاريخ ، والكتب الدينية ، والكتب الشعبية، وكتب الرحلات وغير ذلك . واذا كانت كتب التاريخ تحفل أساسا بسير الملوك ، وبما زخرت به العصور التي تكتب عنها من أحداث سياسية كبرى ، الا أنها تقدم

ما أحوجنا ونحن في هذه الفترة الهامة من تطور دراسات الفولكلور في بلادنا أن نعود الى المصادر الزاخرة بالمادة الفولكلورية نستقصى منها معالم أساسية لتراثنا الشعبي في الماضي البعيد والقريب وهذا جهد مطلوب من كل واحد منا يود أن يشرع في جمع مادة ميدانية من واقع الشعب الحى . فهذا التراث الذى سيصادفه في صدور الناس ليس منبت الاصل وانما هو نتاج عملية تطور حية استمرت على مدى آلاف السنين . هذه الصور التى يجمعها تطوير أو نسخ لصور قديمة سبقتها وهى بمقارنتها بتلك الصور القديمة مؤثر صادق ومفيد لما سيكون عليه الوضع فى المستقبل . ولذلك قلنا ان جمع المادة الشعبية من المدونات بأنواعها ضرورة حيوية لا تلغيا أو تقلل من شأنها عمليات الجمع الميدانى من الواقع الحى .

واذا كان الكتاب - سواء المنتمين الى العصور القديمة أو الوسطى أو الحديثة - لم يخصصوا

لنا - عرضا كما قلت - الكثير المفيد عن حياة الانسان العادى وعن كثير من ألوان ثقافة العصر وكذلك الكتب الشعبية، والدينية الشعبية بالذات، فهي من قبيل هذا النوع الذى نعرض له فى مقال اليوم . وأهميته لدارسى المعتقدات الشعبية غنية عن كل ايضاح أو تقديم . ونفس الكلام يصدق على كتب الرحلات التى تزخر بالوصف المفيد لعادات وثقافة شعوب ومجتمعات أو فئات معينة داخل بعض المجتمعات .

ونحن وإن كنا لا نطمح - ولا نستطيع - أن نأتى فى هذه السلسلة من المقالات على كل المفيد والهام فى هذا الصدد ، فيكفينا ويحقق الغاية من وجهة نظرنا أن نقدم للقارىء العربى المثقف منهجا جديدا وأداة مفيدة للنظر الى كثير من كتب التراث التى تمثل بالنسبة له عنة أساسية فى دراساته الشعبية .

هناك ملاحظة أخيرة فى هذا الصدد وهى أننى وجدت من غير العملى والمفيد أن أخصص مقالا بأكمله لمعالجة كتاب أو مخطوط واحد ، فأتت أن أستوعب فى المرة الواحدة إنتاج شخصية واحدة بأكمله . ويقدم هذا المقال الأول مؤلفات أشهر شخصية ارتبط اسمها بالسحر الإسلامى المصرى هو : أحمد أبو العباس البونى ولما كنا قد أثبتنا فى صلب المقال أن الكثير من هذا الإنتاج ليس من تأليفه الشخصى فعلا ، وانما تجميعات لانتاجه وتأليف على نسقه ، رأينا أن نسمى الأشياء بمسمياتها ولقنونا المقال : « المؤلفات السحرية المنسوبة للبونى » .

مصادر دراسة التراث الشعبى

المصرى

(١)

المؤلفات السحرية المنسوبة للبونى

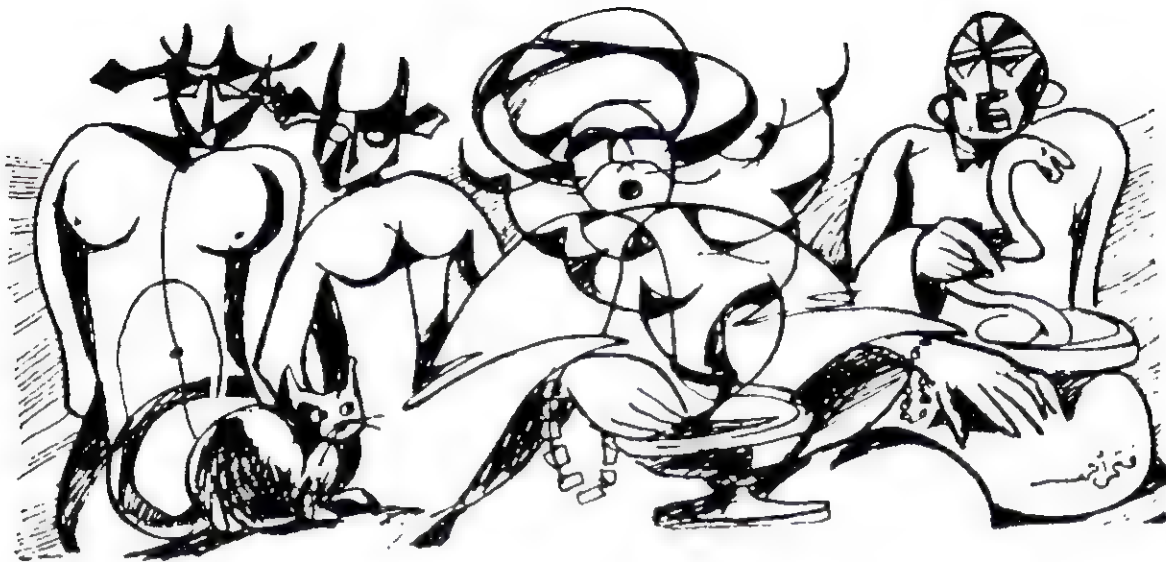
حياة البونى :

مؤلف المجموعة التى نعرض لها اليوم بالدراسة والتحليل هو محبى الدين أبو العباس أحمد بن على بن يوسف البونى القرشى . (راجع ترجمته عند حاجى خليفة فى كشف الظنون ، وعمر رضا كحالة فى تراجم مصنفى الكتب العربية وخير الدين الرزكى فى قاموس الاعلام) . ويعتبر هذا المؤلف العربى واحدا من أهم من اشتغلوا

بالعلوم السحرية على طول تاريخ مصر الإسلامى . ولستأ نعرف تاريخ ميلاده على وجه الدقة ونيقى إذ برغم أهميته الكبرى هذه نجده لا يذكر فى كتب التراجم العربية على ضخامتها وتنوعها . ولعله من اللافت للنظر بوجه خاص أنه لا يسمع عنه عند جلال الدين السيوطى فى كتابه « حصص الحاضرة فى أخبار مصر والقاهرة » .

وربما أمكننا أن نعزو هذا ببساطة إلى الحقيقة المعروفة وهى أن تلك الحقبة قد احتشدت بعدد لا يكاد يحصى من الاولياء والنسك والمتصوفة . حيث شهدت تلك الفترة على سبيل المثال لا حصر عمر بن الفارض (توفى ٦٣٢ هـ ١٢٣٤ م . وأبو الجحاج (توفى ٦٤٢ هـ ١٢٤٤ م . والحسن الشاذلى (توفى ٦٥٦ هـ ١٢٥٨ م) . ونون السكندرى القبارى (توفى ٦٦٢ هـ ١٢٦٣ م) . والسيد أحمد البدوى توفى ٦٧٥ هـ ١٢٧٦ م) . وأبا العباس المرسى (توفى ٦٨٦ هـ ١٢٨٧ م) . وربما كان من الاسباب الأخرى لاهمال ذكر صاحبنا البونى فى تلك المؤلفات انتشاره الشيعى . والدليل على ذلك ورود مؤلفه الرئيس شمس المعارف الكبرى لطائف العوارف « فى كتاب « الذريعة الى تصانيف الشيعة » (المجلد الاول ص ٢٢ ، والمجلد الرابع عشر ص ٢٢٦ . ثم أن نظرة فاحصة فى قائمة مشايخه التى أوردها فى ذيل كتابه « شمس المعارف » سوف تؤكد لنا هذا الزعم حيث ينتمى كثير منهم إلى رؤوس الشيعة ولما كانت السنة قد عادت وسيطرت على مصر من جديد ، كان من الطبيعى أن تواجه بعد موته تشكيكا فى استاذيته وتجاهلا لمكانته من جانب مؤلفى التراجم .

الثابت لدينا على أى حال أنه توفى فى القاهرة عام ٦٢٢ هجرية الموافق ١٢٢٥ ميلادية . فعلى هذا لتاريخ تجمع كل المصادر التى بين أيدينا دون استثناء . وعلى ذلك يمكن أن نقدر أنه ولد فى النصف الثانى من القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى . وكما تدلنا كنيته « بونى » كانت ولادته فى مدينة « بونه » على الساحل الافريقى الشمالى فى جمهورية الجزائر حاليا . وليست لدينا أى معلومات عن فترة طفولته ولا عما مارس من أعمال فى فجر حياته . وإن كنا نستطيع أن نستنتج من عديد من الشواهد المتاحة أنه قد قام - مثل كثيرين من معاصريه - برحلات متعددة فى مختلف أرجاء العالم الإسلامى إذ زار القدس ، ودمشق ، وحلب ، كما وصل



الله في السحر يمثل نواة هذه المؤلفات . تماما
كما يمثل نواة السحر الاسلامي على الاطلاق .

فالبنوي يتكلم عن أسماء الله في كل مناسبة
مباشرة أو غير مباشرة . سواء في ذلك أكان
يتناول الخصائص السرية للحروف ، أو عمل
الافاق والاشكال السحرية ، أو خصائص
الايام والساعات . الخ . هذا علاوة على أن
طائفة من مؤلفاته تحمل في عنوانها الكلام عن
موضوع أسماء الله .

مراحل تطور مؤلفات البنوي :

ومن المقطوع به أن البنوي ليس هو المؤلف
الحقيقي لكل ما ينسب اليه من مؤلفات . وبوسعنا
على أساس الشواهد المتاحة لنا حاليا أن نتعرف
على عدة مراحل تطورية مرت بها المؤلفات المنسوبة
للبنوي . ويمكن أن نعرض لها بإيجاز فيما
يلي : -

أ - أنقى المؤلفات وأقدمها والتي ترجع إلى
البنوي نفسه فعلا . ولعل المؤلف الوحيد الذي
يمكن أن ندخله ضمن هذه الفئة دون أي شكوك
هو : « اللعة النورانية » . (يمكن للقارئ أن
يرجع المخطوطة المحفوظة بدار الكتب المصرية
تحت رقم ٢١٥٧٦ ب ، وقارن كذلك : كشف

إلى بعض أجزاء مصر ، وكتب بشيء من التفصيل
عن أخميم (محافظة سوهاج) . كما يمكننا أن
نقدر أنه قد انخرط في فترة شبابه في إحدى
الطرق الصوفية (مع ملاحظة أن بعض كتب التراجم
نلقبه بالمتصوف) .

ولكننا نعود فنتساءل لماذا اختير البنوي بالذات
موضوعا لهذه الدراسة ؟ أكدت المصادر والمراجع
المختلفة في أكثر من مناسبة أنه أكبر وأشهر
ساحر اسلامي معروف على الاطلاق (أنظر مثلا
دائرة المعارف الاسلامية ، ودراسات دوتية ،
وفينكلر ، وكريس) ولعل نظرة واحدة إلى قائمة
المؤلفات العديدة المتنوعة التي تنسب له سوف
تؤيد هذا الحكم ولا شك . ونصادف أكمل حصر
لهذه المؤلفات المنسوبة اليه عند حاجي خليفة
في « كشف الظنون أسامي الكتب والفنون ، وكارل
بروكلمان في « تاريخ الادب العربي » . فينسب
اليه كلاهما عددا هائلا من المؤلفات ، وإن كانا
يختلفان بصدد عدد منها كى توضح لنا المقارنة .

وقد أورد البنوي عرضا لطائفة من أسماء مؤلفاته
في سياق بعض الكتب المنسوبة اليه والتي تناولناها
بالدراسة - مخطوطة ومطبوعة . وتدور هذه
المؤلفات حول جميع مجالات السحر وفروعه
المعروفة ، وإن كانت تركز قدرا خاصا من
الاهتمام لموضوع أسماء الله فاستخدام أسماء

الظنون لحاجي خليفة ، المجلد الثاني ، ص ١٥٦٦ وتاريخ الادب العربي لبروكلمان - الأصل الألماني - المجلد الاول ، ص ٤٩٧ وما بعدها) . ويقول البونى فى مطلعها عن سبب تأليفها أن أحد الاصدقاء سألته عن الأسماء الحسنى هل هى عربية أم أعجمية . ويتكون القسم الأول من المخطوطة من أدعية مقسمة حسب ساعات اليوم . مثلاً : الحميس دعاء الساعة الأولى ، دعاء الساعة الثانية . . حتى الساعة الثانية عشرة . الأحد : دعاء الساعة الأولى حتى الساعة الثانية عشرة وهكذا حتى نهاية الاسبوع . يلى ذلك الكلام عن دعوات كل ثلث من كل يوم من أيام الاسبوع . مثلاً : الأحد : دعاء الثلث الأول من اليوم ، دعاء الثلث الثانى . . وهكذا ، ثم الاثنين : دعاء الثلث الاول وهكذا حتى نهاية أيام الاسبوع . ثم يلى ذلك تعاليم ووصايا عامة حول اختيار الوقت المناسب ، وثبات النفس ، والطهارة أثناء العمل . . الخ . ثم يقسم الاسماء الحسنى الى الانماط العشرة المعروفة ويورد بعد حصر أسماء كل نمط أوجه استخدام النمط ككل أو كل من أسمائه على حدة . ثم يبدأ البونى بعد هذا فى الكلام بالتفصيل عن اختيار الوقت المناسب للعمل (السحرى) . فيعالج بأسهاب فضائل بعض الايام والليالى المعينة مثل « ليلة القدر » . الخ . ثم يلى هذا الدعوات التى تتلى أول كل شهر عربى ، فهى اذن اثنتا عشرة دعوة . ثم يتناول بعد هذا فوائد بعض آى القرآن ويتكلم بإيجاز عن أسرار الحروف والاعداد ، وعمل الاوقاف السحرية حتى نهاية المخطوطة .

واقدم شاهد لدينا على هذا المؤلف تلك الاجزاء المقتبسة منه فى نهاية الأرب للنويرى (انظر نهاية الأرب فى فنون الادب لشهاب الدين النويرى ، المجلد الخامس ، ص ٢٣٨ وما بعدها) . وتدور تلك الاجزاء المقتبسة حول أسماء الله الحسنى ، والاسم الأعظم . ويمكن القول بحق ان هذا المؤلف يشتمل على أهم العناصر الاساسية فى السحر الاسلامى ، كما نعرفها عند البونى .

ب - حدث بعد وفاة البونى بوقت غير بعيد أن دخلت تعاليمه الى ميدان السحر وسيطرت عليه بحيث وجدنا كيف عمد النويرى الى النقل عنه فى صدد حديثه عن أسماء الله وتصنيفها ، وعن الاسم الأعظم . ونحن نعرف طبيعة مؤلف النويرى وكيف أنه كان يعتمد الى عرض وتلخيص التراث الفكرى المعروف فى عصره . لذلك لا نجانب

ونستدل من دراسة الخصائص الاسلوبية لشمس المعارف على أنه لا يمكن أن يكون باكملها من تأليف شخص واحد بحال من الأحوال ونرجح ان يكون مؤلف الكتاب الاصلى واحداً من أتباع أبى الحسن الشاذلى ، حيث يقتبس منه وينقل عنه الشيء الكثير . ولما كان البونى نفسه قد عاش قبل الشاذلى ، فلا يعقل أن يكون هو فعلاً الذى نقل عنه ثم أن الشاذلى نفسه لم يكتب كثيراً ، بحيث يمكن أن يقتبس منه هذا الشيء الكثير فى تلك المواقف والمناسبات المتباينة وهو لم يترك سوى ثلاث رسائل صغيرة كلمة يمكن لمؤلف شمس المعارف أن ينقل عنها (قارن الرزكل فى « قاموس الاعلام » ، المجلد الخامس ، ص ١٢٠ وبروكلمان فى تاريخ الادب العربى ، المجلد الاول من الملاحق ٢ ص ٨٠٤) ولذلك نعتقد ان جامع شمس المعارف هذا لا بد وأن يكون أحد تلاميذ الشاذلى المباشرين ، الذى درس على يديه ، وسمع منه الكثير ، مما أخذ به بعد ذلك فى كتابه . فاذا صدق هذا الاعتقاد أمكننا أن نؤرخ تأليف شمس المعارف الكبرى ببداية القرن الثامن الهجرى (حوالى القرن الرابع عشر الميلادى) .

ج - أما المرحلة الثالثة والاخيرة فتبدأ منذ ذلك التاريخ وتمتد حتى يومنا هذا ، حيث «تؤلف» اعتماداً على هذين المؤلفين الرئيسيين كتب ورسائل لا حصر لها . وأصبحت لدينا اليوم قائمة طويلة من الكتب المنسوبة جميعاً للبونى . وسنعود فيما بعد الى الإشارة عن الدور الذى لا زالت مؤلفات البونى (الفعلية والمنسوبة اليه) تلعبه فى يومنا هذا .

نظرة مفصلة الى كتاب شمس المعارف :

اتفقنا فيما سبق على أنه من المقطوع به أن شمس المعارف لم يؤلف دفعة واحدة ، أو على الأقل في شكله الراهن المعروف لنا . فشمس المعارف الذي عرفه القلقشندي ونقل عنه ليس هو شمس المعارف المتداول والمعروف لنا اليوم . وهناك عدد لا يقع تحت حصر من الشواهد التي تؤكد أن مؤلف الأجزاء الأولى ليس هو صاحب الأجزاء الأخيرة . ونسوق فيما يلي أبرز هذه الشواهد دون حاجة الى حصرها : -

١ - تتضمن الفصول من الحادى والعشرين الى الثلاثين كثيرا من التعبيرات التي لا نجدها في الفصول السابقة . فنجد القارىء يخاطب لأول مرة في الكتاب كله بعبارة : « اعلم يا بنى » (شمس المعارف ، الجزء الثالث ، ص ٢٧٢) .

٢ - من المؤكد أن الفصل الحادى والثلاثين المعنون : الحروف وخواصها المجلد الثالث من شمس المعارف ، من ص ٢٨٠ الى ص ٢٨٩) من تأليف مؤلف آخر . وذلك للاعتبارات التالية:

١ - يطلق مؤلف هذا الفصل على دعوة كل حرف اسم : « أسماء » ، بينما كانت تعرف طوال الفصول السابقة باسم « دعوة » . هذا علاوة على أن التسمية الجديدة تخالف أسس السحر الرسمى كما نعرفها عند البونى وتشذ عن نوع المصطلحات التي يستخدمها .

ب - تسمى كثير من الاشياء الواردة في هذا الفصل بأسماء مختلفة تمام الاختلاف عن تلك التي عرفت بها طوال الفصول السابقة . فالزجاج - كما كان يسمى هكذا طوال الفصول السابقة - يعرف هنا بالبللور مثلا . وهى تسمية ليست غريبة على مؤلفات البونى فحسب ولكنها غير مألوفة كذلك فى معظم كتب السحر الأخرى التي نعرفها .

٣ - يوافق نفس هذا الحكم على الفصل الثالث والثلاثين من شمس المعارف ، الذى نعتقد للأسباب التالية أنه من وضع مؤلف آخر : -

أ - تستخدم الاشعار بكثرة فى هذا الفصل على خلاف المؤلف فى الفصول السابقة من الكتاب

ب - يستشهد هذا الفصل كثيرا بالشيخ السبتي (المتوفى عام ٧٢١ هـ - ١٣٢١ م) باعتباره الحجة الكبرى في علم الزايرجة . فينسب اليه كثيرا مما جاء فى هذا الفصل من آراء وتعاليم . ونذكر هنا ما أوردناه فى بدء حديثنا من أن البونى قد توفى عام ٦٢٢ هـ الموافق ١٢٢٥ م فلا يعقل أن يكون قد نقل عن الشيخ السبتي شيئا

٤ - من الواضح كذلك أن الفصل التاسع عشر من الكتاب من وضع مؤلف عاش بعد موت البونى دون شك ، وذلك للاعتبارات التالية :

١ - من الواضح أن هذا الفصل قد الحق بالكتاب بعد وفاة البونى . ومن اللافت للنظر هنا أنه لا يوجد بالكتاب - فى أى من طبعاته العديدة - فصل برقم عشرين اذ ينتهى الجزء الثانى من الكتاب بهذا الفصل التاسع عشر ، ويبدأ الجزء الثالث بالفصل الحادى والعشرين مباشرة .

ب - يشير مؤلف هذا الفصل صراحة فى مواضع عديدة منه الى أن درس على الشيخ السبتي وجلس اليه وحده ، وسمع منه ورأى عليه أحداثا معينة . الخ . بل وأنه شهد موته ، ووصفه وكتب عنه . فاذا لم تكن هذه البيانات موضوعة عمدا للتضليل ، من يكون قد تم تأليف هذا الفصل حوالى منتصف القرن الثامن الهجرى (حوالى القرن الرابع عشر الميلادى) .

٥ - ترد فى الفصول الرابع والثلاثين حتى الثامن والثلاثين اختلافات بارزة عن الفصول السابقة من حيث الموضوعات التي تتناولها والمصطلحات التي تستخدمها . فمحور الحديث هنا هو الزايرجة والسيميا . مما لا يتفق وتصور البونى لموضوعات السحر الاساسية . ثم لا تظهر هنا واضحة الاسس السحرية « العلمية » التي نعرفها عند البونى . هذا علاوة على طائفة أخرى من الشواهد التي تدعم هذا الرأى ، ونورد بعضها منها فيما يلي : -

١ - تظهر فى هذه الفصول لأول مرة كلمة « أس » التي لم تصادفها منذ أول الكتاب .

ب - يشير مؤلف هذه الأجزاء الى انتقادات أهل القرنين الثامن والتاسع الهجريين (الرابع عشر والخامس عشر الميلاديين) للسحر والمشتغلين به،

والى ضعف شأنهم وهبوط منزلتهم الاجتماعية .
ويتضح من مضمون هذه الفقرة أنها قد كتبت
فى القرن العاشر الميلادى . وسأورد فيما
يلى نصها لما لها من أهمية كدليل على تاريخ
تأليف الفصل ولما تلقىه - علاوة على هذا - من
ضوء على مكانة السحرة فى المجتمع وتقييم
معاصريهم لهم : - « واعلم ان أهل القرن الثامن
والتاسع وما بعدهما ينكرون العلوم كلها » .

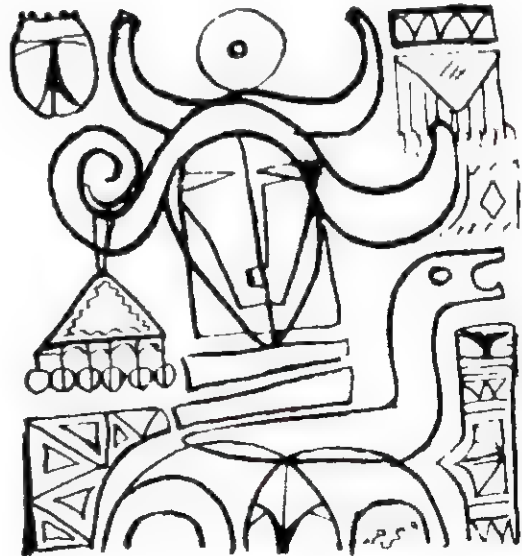
المقصود هنا العلوم السحرية أى السحرويدعون
أن أهلها فقدت وأن أحدهم لو طلب من رنده
اليها لوجدوا أن الله تعالى وكل ملائكة العلوم
الخفية مثل علم الصنعة الالهية . وعلم الحرف وعلم
السيميا وقالوا فقدت أهلها وهي موضوع فى الكتب
وان العلماء ما وضعوا هذه الكتب عبثا ووضعوا
فيها أسراراً خفية . وفضل هذا العلم يظهر
بالملازمة على الطاعات وتكرير العمل والتلاوة وأكل
الحلال والقطع بالإجابة . (شمس المعارف ،
الجزء الثالث ص ٣٥٨) ونلاحظ خصائص
الاسلوب المميز النوع من الكتابات ، وخاصة -
الشغرات الكثيرة التى يحفل بها ، ولكنها واضحة
من السياق) .

ج - لأول مرة يطلق فى هذه الفصول اسم
« عون » على الملائكة أو الأرواح الخادمة (التى
يستعين بها الساحر فى أداء عمله) ، بدلا من
المسميات التى ألفناها فى الأجزاء السابقة من
الكتاب مثل : « خادم » و « روحانى » « وملاك »
أو « ملك » .

د - لأول مرة يطلق هنا على التوراة اسم
« التوراة العتيقة » .

هـ - بدلا من الكلام - فى الأجزاء السابقة -
عن الثوم ، نجد المؤلف يطلب هنا صراحة « رأس
ثوم » ، وهو تعبير عامى مصرى حديث ، ليس
مألوفاً على أى حال فى الكتابات السحرية
القديمة . كما نجد صفة الجمع من اسم لأول مرة
« أسامى » وليس « أسماء » كما تعودنا فيما
سبق . وهو فى رأينا تأثير عامى واضح . والملفت
هنا أن الميدان كله يتركز حول الأسماء أساسا ،
وقد سبق أن ذكرت كلمة « أسماء » عدة آلاف
من المرات على طول الكتاب .

و - نجد أن أحد أجزاء هذا الفصل - وهو



التاسع والثلاثين من الكتاب قد ألف في عصر لاحق على البونى : -

أ - يتناول هذا الفصل الاسماء الحسنى التسعة والتسعين بنفس الطريقة التى سبق أن عولجت بها فى فصول أخرى .

ب - يدلنا أحد المواضع على عمر هذا الفصل على وجه الدقة ، أو على الأقل على وقت تعديله بواسطة مؤلف آخر أدخل عليه تغييرات أساسية ونعتقد أن هذه الفقرة لم تحذف من الطبوعات الحديثة ، لأن دلالتها التاريخية لا تتضح إلا بعد تأمل وفحص دقيقين . ولذلك لم يفتن اليه الناشر الحديث ويعتبرها إضافة إلى الفصل ؟ هذا إذا كانت أصلاً إضافة وليست معياراً يدلنا على تاريخ تأليف الفصل . تقول هذه الفقرة : - « فائدة لو شئت لها الرجال لم تسمح بها الرجال وقد سمعت بها وبغيرها فى هذا الكتاب وهى أن الله تعالى تسعة وتسعين اسماً تتجلى فى كل سنة باسم منها . فعلى هذا يكون للأسماء تسعمائة وتسعون من الهجرة النبوية بتسعمائة وتسعين دوراً (يقصد أن كلا من الاسماء التسعة والتسعين يكون قد ظهر عشر مرات حتى عام ٩٩٠ هـ) والفاضل من الألف عشرة إلى تاريخ سنة اثنان وخمسون سنة (أى عام ١٠٥٢ هـ) فتعد من الاسماء الحسنى إلى المميت فيكون هـ تمام ذلك وتكون سنة ٥٣ القابلة (أى عام ١٠٥٣ هـ) تتجلى باسمه الحى وهلم جرا ، (شمس المعارف ، الجزء الرابع ص ٥١٠) .

٧ - كذلك الحال بالنسبة للفصل الأربعين ، الذى لا يمكن اعتباره من تأليف البونى للأسباب الآتية :

أ - أنه يتناول كالفصل السابق عليه علم الحروف ، مما يؤكد أنه كان فى الأصل رسالة مستقلة ثم ألحق بالكتاب على نحو ما فصلنا القول آنفاً .

ب - ترد فى هذا الفصل أنواع من البخور لأول مرة فى الكتاب كالعنبر والند .

ج - كما تظهر فى هذا الفصل تعبيرات جديدة وفريدة مثل « شجرة الذنب » (ويقصد شجرة الكروم) (ص ٥٢٧) .

عبارة عن صفحة واحدة - بمثابة مقدمة لفصل عن علم الصفة الإلهية . فإذا طالعناه وجدناه مقدمة متكاملة لا بد وأن تكون بقلم مؤلف آخر . ومن الراجح أن هذا الفصل كان يكون فى البداية رسالة مستقلة قائمة بذاتها تم إلحاقها بالكتاب . كما هى - بمقدمتها - فى تاريخ لاحق . وليس هذا الأمر بالغريب أو النادر بالنسبة لهذا النوع من المؤلفات . فكل كتاب يظهر معه - فى الذيل - بعض الرسائل الصغيرة للمؤلفين الآخرين وتدور حول موضوعات قريبة (فكتاب شمس المعارف الذى بين أيدينا ملحق به : « رسالة ميزان العدل فى مقاصد أحكام الرمل » ورسالة فوائد الرغائب فى خصوصيات أوقات الكواكب . ورسالة زهر المروج فى دلائل البروج . ورسالة لطائف الإشارة فى خصائص الكواكب السيارة تأليف العلامة الفاضل السيد عبدالقادر الحسينى الأدهمى » ويبلغ حجمها أربعون صفحة) . وبين يدي طبعتان من الطباعات الكثيرة لشمس المعارف ، ترجم أولاهما إلى حوالى عام ١٩٠٠ والثانية إلى حوالى ١٩٥٥ . فنجد فى الطبعة الأولى أن هذه الرسائل تحمل ترقيم صفحات مستقل عن الكتاب ، بينما نجدها فى الطبعة الحديثة مدمجة فى ترقيم الكتاب نفسه . وبوسعنا أن نتصور أن مثل هذا الوضع قد تكرر فى الماضى أكثر من مرة بحيث تحولت كثير من الرسائل المستقلة التى كانت ملحقة بالكتاب بهذه الطريقة إلى أجزاء منه متكاملة معه تكاملاً تاماً .

لا تحما . ثم قدما مسلسلاً من الصفحات فحسب بل دخلت كذلك فى ترقيم الفصول .

ز - لأول مرة فى هذا الفصل يطلق على أحد الأولياء الصالحين اسم « فيلسوف » من الواصلين

ح - لأول مرة يستخدم فى هذا الفصل اسم « سورى » بدلاً من التسمية الكلاسيكية « شامى » التى تنتمى إلى ذلك العصر فعلاً .

ط - يحكى مؤلف هذا الفصل حكاية يبدؤها بقوله : « قال أحد المغاربة » . ومن غير المعقول والبونى واحد من المغاربة أن يصوغ العبارة على هذا النحو .

٦ - أما الشواهد التالية فتثبت أن الفصل

العناصر الصوفية في فكر البوني وأسلوبه :

والدعوات الشائعة في الكتب الدينية الرسمية والأكثر من هذا والروايات الخاصة بصحابة الرسول صلى الله عليه وسلم وخلفائه . وكان الهدف من سرد هذه الروايات دائما تأييد وتدعيم فعالية الوصفة السحرية المعروضة .

الحرص على الغموض والابهام :

ومن قواعد السحر الرسمي عند البوني عرض الأفكار والاسرار بأقصى قدر ممكن من الغموض والكلمات الغريبة غير المفهومة . فهو يسعى عامدا الى جعل نفسه غير مفهوم . ولم يكن يعنيه اطلاقا أن يكون للكلمة السحرية معنى جليا واضحا بل ان الكلمة تكون أكثر فعالية وأقوى تأثيرا كلما كانت غريبة الأصل عديمة المعنى ، بحيث أننا نجد كتب السحر الرسمي تفضل استخدام كلمات أعجمية غير مفهومة . ويعبر البوني عن أحد المواضع قائلا : « . . . وكذلك سنتهم في علم الصفة أعنى الحكمة الالهية فانهم يذكرون في مصنفاتهم فيها آخر التدبير قبل أوله وأوله في آخره ويذكرون الحجر بأسماء ليست له ويذكرونه بأسمه المطابق له في غير موضع الاحتياج اليه وينفونه تارة ويثبتونه أخرى ويأمرون بأخذه وينهون عنه وكل ذلك تمويه على الجهال والعوام والحكيم الفيلسوف لا يتوقف عند ذكر شيء من ذلك بل يتأمل فيما فيه الكون . أى الذى يحصل فيه النتيجة التى يرونها ويتأمل ما فيه الفساد أعنى الاشياء المتضادة للكون . وليس غرضنا من هذا الكلام فى هذا المحل الا أنهم يموهون فى جميع كتبهم لغير الحكيم . ومدار ذلك وقصدهم أن لا يطلع على علومهم الا حكيم . فانهموا أغراض الحكماء ومقاصدهم وما يروونه من الرموز » . (منبع أصول الحكمة للبوني ، ص ٩) .

لهذا تحتشد الكتب المنسوبة للبوني بعدد لا حصر له من الكلمات الغامضة . وقد ازداد بمرور الزمن الشغف بهذا المنهج أعنى وضع وتركيب كلمات جديدة غير مفهومة . بحيث يزداد عدد هذه الكلمات كلما كان المؤلف أحدث . وكثيرا ما توصف بعض هذه الكلمات الغامضة المؤلفة بأنها عبرية أو سوريانية . ذلك أن العنصر السحري - سواء كان الكلمة المنطوقة أو المكتوبة أو الساحر نفسه - يكون أكثر فعالية كلما كان غريبا ومنتميا الى خارج المجتمع . فيعتقد فى المشرق

أشرنا من قبل الى أن أسلوب المؤلفات المنسوبة للبوني - بغض النظر عن الفصول التى أشرنا اليها وعن الاضافات الحديثة جدا - يتميز بالتجانس والطابع الخاص المتميز . ولعل الاقتباسات القليلة التى أوردناها تعطينا فكرة عنه . وأبرز ما يميز هذا الأسلوب العناصر الصوفية الواضحة التى أثرت ولا شك أكبر تأثير على أفكار البوني ومن تبعه وسار على نهجه من السحرة .

فيشير البوني الى كثير من المفاهيم والممارسات الصوفية : « كالرياضة » ، و « الخلوة » ، و « القاصد » ، و « الواصل » ، و « السالك » ، و « السائر » ، و « والتجلي » . الخ . وهو يعتبر كثيرا من الشروط الصوفية شروطا فى نفس الوقت لممارسة السحر بالأسماء الالهية مثل : الصوم عن الطعام أو من ألوان معينه منه ، وكذلك الامساك عن النوم فترة معينة . الخ . وتدل عناوين بعض مؤلفاته (أو المنسوبة اليه) على تأثيرات مباشرة من ميدان التصوف (ويمكن للقارئ أن يرجع الى قوائم حصر المؤلفات المنسوبة اليه عند حاجى خليفة فى كشف الظنون وعند كارل بروكلمان فى تاريخ الادب العربى) فالبوني يميز تمييزا صارما ودقيقا بين عالمين مختلفين عالم علمانى غير طاهر وآخر طاهر مقدس . ولكى ينتقل الانسان من أولهما الى الثانى لا بد له من الوفاء بكثير من الشروط . هذا الى أننا نلاحظ فى كثير من المواضع أنه لا يخاطب القارئ العادى ، وإنما المتصوف أساسا . من هذا مثلا أن يعد القارئ بفضيلة الوصول الى درجة « الابدال » (وهى درجة صوفية رفيعة) جزاء له على الدعاء باسم معين من أسماء الله .

العناصر الدينية فى مؤلفاته :

على أن هذه المؤلفات لم تتأثر بالفكر الصوفى فحسب ، إنما بالراث الدينى بصفة عامة . وليس فى هذا شيء غريب أو شاذ ، فالعمل كله والكلام عن أسماء الله أساسا ومن الطبيعى أن تمتد اليه تأثيرات من مجال الدين الرسمى . فنقابل فى مواضع كثيرة عديدا من آى القرآن ،

كلمات من العامة المصرية • ولو أننا نلاحظ هذه الظاهرة في نفس الفترة في بعض المؤلفات في أنواع أخرى من ميادين التأليف • ويصدق نفس القول على الميل إلى السجع وغيره من المحسنات البديعية التي تنتمي إلى تراث كتاب ذلك العصر وما تلاه من عصور •

وصفوت القول أن مؤلفات البوني كانت ، ولا تزال تمثل العدة الأساسية لكل مسلم مشغول بالسحر داخل حدود البلاد المصرية على أي حال • ثم هي جزء أساس لا غناء عنه لكل مشغول بتأليف صيغ سحرية • وقد نسخت من هذه المؤلفات - في القاهرة وغيرها من العواصم العربية - طبعات لا حصر لها • وتتراوح هذه الطبعات بين كتيبات صغيرة ، ومجلدات تضم مئات الصفحات • وهي تحمل أحيانا اسم البوني كمؤلف لها وأحيانا أخرى اسما آخر ، وأحيانا ثالثة لا تحمل اسم أي مؤلف على الإطلاق ومن اليسير أن نحدد الأصل البوني والمواضع المنقولة عنه •

ويحدث أحيانا أن يقال الناشرون في هذا الاتجاه بحيث لا نعود قادرين على تبيين الطابع النظري للبوني • إذ تنسخ من مؤلفات البوني كتب لا تغلّم سوى الاستخدام العملي فقط • والمثال النموذجي على هذه الفئة من النسخات مخطوطة : « شرح أسماء الله الحسنى » • فهي واحد من تلك الكتب التي يقتنيها الساحر الرسمي العادي ، وينقلون منها أحجبتهم ووصفاتهم • فهي بهذا تمثل قنطرة حقيقية بين ميداني السحر الرسمي الخالص والسحر الشعبي الخالص ، وإن كانت أقرب انتماء إلى السحر الرسمي بالمفهوم الذي سبق أن حددناه في مجال آخر (انظر : المؤلف مقال بعنوان : « السحر الرسمي والسحر الشعبي » بالمجلة الاجتماعية القومية ، عدد مايو ١٩٧٠ •)

« محمد الجوهري »

الفنون الشعبية - ٣٣

العربي أن الساحر القادر البارح يأتي عادة من المغرب ، أو من السودان • ويعتقد في المغرب العربي أن الساحر المقتدر يأتي عادة من الطرق أو غيره من بلاد المشرق العربي وهكذا • وكم سمعنا من حكايات الأولياء الذين لا قوا للتقديس والاحلال في البلاد التي هاجروا إليها ، بعد الانكار والاهمال في مواطنهم الأصلية وهكذا • فالمعتقد الشعبي بصفة عامة شغوف بالغريب وغير المحلي لغة كان أو انسانا •

ومن المهم في هذا الصدد أيضا أن نعود فنذكر الحقيقة التي سبق أن أثبتناها من قبل ، وهي أن المؤلفات المنسوبة للبوني ليست من تأليف شخص واحد •••

أثر عمليات النسخ المتكررة

وقد أدت كثرة المواضع الغامضة غير المفهومة ونسخ هذه المؤلفات على طول هذا الزمن بواسطة نساخ لا يحظون إلا بمستوى ثقافي دون المتوسط أدى كل هذا إلى الخلط في كثير من الأسماء سواء كانت أسماء الهية أو أسماء أرواح وفي الصيغ السحرية • بحيث نجد ما تحرف أو تطمس طمسا كاملا • وقد عالج العالم الألماني هانز فينكلر أحد مظاهر هذه المشكلة في استعراضه للصيغة السحرية العبرية « آهيا شراييا أدوناي اصباؤوت آل شدای ٠٠ » في كتابه : « الاختام والأشكال في السحر الإسلامي » الصادر عام ١٩٣٠ •

وقد ترتب على انخفاض مستوى ثقافة واضعي المؤلفات المنسوبة للبوني أن حفلت تلك المؤلفات بالعديد من الأخطاء والقصور في فهم المصطلح الديني أو التعبير عنه • فها هو البوني يصف كتابه بعبارة لا تجوز إلا في حق القرآن الكريم فقط إذ يقول : « هذا هذا كتاب لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه » (سورة فصلت الآية ٤٢) •

ويشيع في مختلف أجزاء الكتاب استخدام

الفولكلور

وتقافة المجتمع

دكتور أحمد مرسى

- ٣ -

بها ويحافظ عليها ، ومن يصف الفرد غير المتعاون بأنه أنانى يحب نفسه ، لا ينفع أحدا فهو «اللفيط ولا للبيت ، ولا للسيف ، ولا للضيف» ذلك أن المجتمع يقوم أساسا على التعاون الذى قد يتخذ التعاون شكل المشاركة بين فردين أو عدة أفراد ، أو بين الانسان والحيوان .

فالحياة الواقعية قائمة على مثل هذا التعاون ، اذ يشترك الانسان والحيوان فى كل ما يتصل بالزراعة من أمور ، ومن هنا كان للحيوان دوره الهام فى حياة المجتمع مما يظهر فى عديد من الحكايات الشعبية . وربما كان هذا التعاون الحادث بين الانسان والحيوان ، المتحقق فى الواقع ، هو الذى جعل الحكايات الشعبية تنسب لبعض الافراد القدرة على التفاهم مع الحيوانات وفهم لغتها ، والتحدث معها ، وربما كان ذلك امتدادا لعقائد طوطمية قديمة .

وأيا كان الامر فالذى لا شك فيه أن الحيوان عامل مؤثر يظهر تأثيره فى الحكايات الشعبية ، ولا يقتصر تأثير الحيوان على ما يمكن أن يتم من تعاون بينه وبين الانسان فحسب ، بل يتسحب هذا التأثير على جعل البطل فى الحكاية من الممكن أن يخرج من صورته الادمية بطريق السحر ، الى صورة الحيوان . بل ان الامر قد جاوز ذلك أيضا

عرض الكاتب فى الجزئين الاول والثانى من هذه الدراسة عن ثقافة المجتمع الشعبى الفنى تبدو من خلال المأثورات الشعبية الحية التى يتداولها المجتمع فى المناسبات المختلفة ، فأوضح فى الجزء الأول مدى تأثير الاطار الثقافى للمجتمع الشعبى على أفراد ، وما يضعه من أسس للسلوك العام الذى يدرّب أفراد عليه ، وضوابط للعلاقات المختلفة التى تهيم له أسباب الاستمرار . وأوضح فى الجزء الثانى القيم الاجتماعية ، والنماذج الانسانية والخلقية التى يحتفل بها المجتمع ويؤكدها - عن طريق أسلوبه الفنى - فى نفوس أفراد . كما تبين نظرة المجتمع الشعبى الواقعية الى الحياة والكون من حوله ، تلك النظرة التى يمكن أن تستشف من ممارسته للحياة وعلاقاتها المتشابكة المتعددة ، وتعبيره عنها . وهو فى هذا الجزء يستكمل دراسته لثقافة المجتمع الشعبى فى اطار المنهج الذى سار عليه فى الجزئين السابقين .

ينتظر المجتمع الشعبى من أفراد أن يكونوا دائما على وفاق مع بعضهم البعض ، متعاونين لما فيه خير الجماعة ، غير متنافسين أو متكالبين على المنافع الشخصية ، فالمجتمع يلقى اهتماما بالغا للتعاون والمشاركة كقاعدة عامة فى الحياة يهتم



خارقة ، يعتقد الانسان بوجودها ، ويرغب في أن يتكامل معها أو يسمو اليها . والفرد في المجتمع الشعبي يضع المعتقد الديني في مكانه اللائق به من نفسه ، ومن عقله ، ذلك أنه بالنسبة اليه وسيلته التي يفسر بها حياته وموته ، ويحكمه في كثير من علاقاته بالآخرين ، الى جانب الوظيفة الاساسية التي تتضح فعلا من خلال المأثورات ، وهي التي يمكن أن تضم ما سبق قوله ذلك أن الانسان عن طريق الدين يمكنه أن يفهم العالم الذي يحيط به ، ويحفل بالكثير من الغموض ، مما يقف الفرد أمامه عاجزا ، ولكن الدين يستطيع أن يعطيه اجابات شافية مقنعة عن كثير مما لا يستطيع فهمه أو تحليله . ولا شك أنه يمكن ملاحظة أن بعض المعتقدات التي توجد في ثقافة المجتمع الشعبي ، لا تنبع أصلا من الاديان السماوية التي يؤمن بها الناس ، كالعرافة ، والتنبؤ بالغيب ، والسحر . وما الى ذلك ، ولكنها مع ذلك تلقي استجابة عند الناس الذين يولون هذه المعتقدات الثانوية اهتماما كبيرا ، ولذلك فان مأثوراتهم الشعبية حافلة بالكثير منها ، ومن ثم فان تأمل هذه المأثورات ذو فائدة كبيرة في هذا الشأن . وسوف يشير الباحث الى هذه الجوانب المتعددة للمعتقد الديني ، بادئا بالمعتقدات الاساسية ، ثم الثانوية بعد ذلك .

ان الاسلوب الشائع - الذي تعارف عليه

في أنه جعل الام والأب أحيانا عندما يعجزان لفترة طويلة عن الانجاب يتمنيان ابنا في أى صورة ، وتكاد كل حكايات هذا النوع أن تحكى الاستجابة لهذه الرغبة ، وميلاد الابن الذي قد يتخذ شكل حيوان أو شكل انسان ناقص ، وتنسب الحكاية دائما لمثل هذا (المسخ) قدرات غير عادية ليست في امكان الفرد العادي .

ويوضح تحليل مآثورات المجتمع الشعبية انها قد تناولت موضوعات كثيرة تتصل بالحياة والموت ، وكل ما يقع بينهما ، مما يتفق مع الاطار الثقافي للمجتمع . وجانب المعتقدات الدينية الذي ينعكس على هذه المآثورات أحد الجوانب الهامة التي يبدو فيها تأثير ثقافة المجتمع واضحا جليا . فالمعتقد الديني واحد من أهم الروابط الاساسية - ان لم يكن أهمها جميعا - التي تربط بين الافراد وتؤكد من انتمائهم الى المجتمع . ويتخذ الشعور الديني في المجتمع الشعبي شكلين متميزين ، الاول هو الايمان المطلق بالدين ، ذلك الايمان الذي لا يزعه شيء ، انه الايمان بالله سبحانه وتعالى وأنبيائه وبكل الاسس التي تكون في مجموعها الاديان السماوية . أما الثاني فهو ذلك الشعور العاطفي بالارتباط بقوى روحية كبيرة مؤثرة في حياة الانسان ، قد تبدو في شكل ولي من الاولياء ، وقد تبدو في شكل قوة أو قدرة

فالنبي عليه انصلاوة والسلام هو شفيع المؤمنين يوم القيامة ، ولذلك فتوجيه الخطاب اليه أسلوب شائع فى الاغانى والمواويل الدينية ، وفى اغانى العمل أيضا . وفى احدى الاغانى الدينية يقول المغنى :

مدد .. مدد .. مدد يا منى عيني
مرادى وقصدى واعتقادى ونيتى
مدح رسول الله خير البرية
نبي له المرح والحوض واللوا
ومسكنه الفردوس أشرف بقعه
نبي رآته الشمس حسنا تعجبت
وقالت له انت من القبيلة ..
قال لها ربى من النور صاغنى .. يامدد ..
يا مدد .. يا مدد .. يا مدد
ويغنى الصيادون أثناء عملهم :
قائد الجماعة : كل ما يشدوا المحامل ..
بقية الصيادين : للنبي قلبى يهيم ..
X وقصدنا باب مولانا ..
- وكريم يارب ماتنسنا ..
X لاسعى وأزود النبي ..
- وارمى حمولى عليه ..

وهكذا ، فإن الاتجاه الى الله ، والتشفع بالنبي ، انما يرتبط برباط وثيق ، بالايمان الذى يتعمق وجدان الفرد فى المجتمع الشعبى ، ومن ثم ينعكس دائما على سلوكه ، وأنماط تعبيره ، ذلك أن الدين عنصر أساسى فى الحياة ، لا يستطيع الفرد أو المجتمع أن يتصور أنه يمكن العيش بدونه ولذلك فهو دائم التمثل له ، والتعبير عنه .

أما المعتقدات الثانوية وهى التى تكون جزءا هاما أيضا من المعتقد الدينى العام فتدور حول كرامات الاولياء ، وسير حياتهم ، وما تحفل به من الخوارق التى ينسبها المجتمع اليهم ، لتأكيد قدرتهم التى يمتازون بها عن غيرهم من الاحاد العاديين ، والتى جاءتهم من عمق ايمانهم ، وقربهم الى الله سبحانه وتعالى . والمجتمع الشعبى فى مصر يحتفل بالعديد من الاولياء ، وقد سجلنا نموذجين لاثنيين من المغنين المحترفين الذين ينتقلون بين القرى فى مصر ، وينتشرون فى مناسبات الموالد ، ويشتهرون بأداء القصص الدينى الغنائى ، الاول يحكى عن كرامات « ابراهيم الدسوقى » والآخر عن « السيد البدوى » (رضى الله عنهما) ، فالدسوقى فى التصور الشعبى :

المجتمع لحكاية الحدوته - كما سبق أن ذكر - هو البدء بالدعوة الى توحيد الله ، والصلاة على النبي (عليه الصلاة والسلام) وهو يمثل تقليدا متبعاً، لا يحيد عنه أكثر الرواة ، ويقوم بوظيفة هامة سبقت الاشارة اليها ، كما يعكس جانباً من المعتقد الدينى الجمعى ، لقد ذكر أحد الرواة ان « الكلام ما ينفعش الا اذا ابتدى الواحد بالصلاة على النبي ، وختم برضه بالصلاة على النبي » . الكلام مايجيش » . ولذلك فان الرواة حريصون دائماً على أن يبدأوا فى كل مرة بالصلاة على النبي ، كما يختمون أيضا بالصلاة على النبي :

واصل واحب الى .. يصلى على النبي ..
نسينا الهضابى من ال .. غزاله وجارها ..
يالولا النبي لم كان .. شمس ولا قمر ..
ولا كوكب يضوى .. على الوديان ..
الخاتمة :

ونصلى على النبي ..
فالتصور الشعبى اذا هو أنه لا بد من البدء باسم الله ، وفى قصة « ابراهيم الدسوقى » رضى الله عنه يبدأ المغنى :

دانا بديت باسم الاله .. الذى خلق النبي الاول
أفضل من النور .. وكانت خلقته الاول ..
من قبل آدم ونوح .. ظهر النبي الاول ..
ياغفلان وحد مولاك .. الى خلقك ولا ينساك ..
ان بعث لك رزق حداك .. الرزق عند الله
منشال ..

وقبل ماياكلنا اللود .. نوحده عظمه من
لا ينام ..

ياغفلان وحد ربك .. والتقى عمر قلبك ..
لا يوم يتسعى لرزقك .. الرزق عند الله
منشال ..

ثم يقول :

ياحاضرين صلوا على الزين .. على النبي
كحيل العين ..

ويبدأ بعد ذلك فى رواية قصة هذا الولي . انهم يرون ذكر النبي قبل أى كلام ، لان « صلاة النبي مكسبه » كما تقول الاغنية الشعبية ،

السلوك المثالي ، يختلف بالضرورة في كل من الحالاتين .

والتنبؤ بالغيب معتقد يحدد قبولاً لدى المجتمعات الشعبية ، وغير انشعبية ، ولعل ما يشيع من قراءة الكف ، أو الفنجان ، والقدرة على معرفة المستقبل من دلالات خطوط الكف أو الاشكال التي يرسمها ما يتبقى من بن في الفنجان ، يمكن أن يسهم في تأكيد هذه الظاهرة ، إلا أن القدرة على التنبؤ بالغيب عند المجتمع الشعبي مقصورة على اناس معينين ، لا يبلغون درجة انولاية ، ولا يهبطون الى مستوى الافراد العاديين . انهم أفراد أوتوا من العلم وصدق الحدس ، ما يمكنهم من معرفة ما يخبئه المستقبل للانسان وتنسب هذه القدرة كثيراً الى اناس كانوا على حافة الموت ، وتمتلىء الحكايات الشعبية بالكثير من الصور التي تؤكد ذلك ، ففي قصة الزير سالم يقول حسان اليماني وهو يشرف على الموت :

سنة ١١٠٠ تدوب الرعية .. ماتلقى جبل تدارى حذاء

يصح الخلس ولبن الهلف .. تعمر الاسواق على روس النساء

ويبقى الجار يرحل من جار جاره .. ولما يبقى الاخ يشكى من اخاه
وتظهر ناس كبار العصب .. ياما نقاسي منهم تعب .. ويأويل مصر من صفرا للجاه

ويقتل كليب في وسط الجنان .. علشان عجزو تاتي في الحمام

ويقتله جساس بن مره .. بحربه سنها يشلع ضياه

وفي نص آخر يقول مخاطباً كليب :

« اصبر عليه ساعة من الزمان .. علشان اخبر على الكي هايجد في آخر الازمان

قمهل عليه ساعة من الزمان .. ففتى اليماني بالعزيمة .. ويقول له :

ياكليب انت هاتقتلني بسيفك .. وهاتقتلك جساس بسيفه .. ويفوتك ملقح في الخلا والجمابد .. ويظهر بعد موتك الزير سالم شديد البطش قهار العباد .. ويظهر بعد موتك الزير سالم بفنى اولاد مرة ، ومايخليش فيهم الاديار ، ولا نفاخ نار ، ويبنى من جماجمهم قصوره عاليين

الملد ياسيدى ابراهيم .. يالى ماقت العيان ويالى ماقت المنصام .. اذا عدى على بحر الشام بنجده بادسوقى قوام .. لو كان غرقان في وسط الابحار

أما ميلاده :

وليله روجت ع الدار .. تجرى والعرق تيار تسمع في بطنها الافكار .. من قبل ما يظهر ويبان

لما كمل تسع شهور .. جاها النبي في البيت يزور

قاموا حولها بنات الحور .. وولدوها شيخ الاسلام

ولدوها سيدى ابراهيم .. وفرشوا له الفرش حرير

قالو لها يا ام ابراهيم .. عين الحسود خلجت من نار

وتمضى القصة ، لتحكى ميلاد هذا الولي ، وكراماته التي بدأت منذ ميلاده ، فقد ولد في رمضان ، فبدأ حياته بصوم هذا الشهر الكريم ولما يكمل من العمر يومين :

لما كمل اليومين .. يحاضرين صلوا على الزين قال أنا أسمى سيدى ابراهيم .. محبوب النبي وانا لسه صغار

أما عندما اكتمل له من العمر عشرة أيام :

ولما كمل عشر أيام .. لماكمل العشرة .. قرا الحمد مع البقرة (١)

ميه وأربعة وعشرة .. سيدك ابراهيم حمل القرآن ..

وتقوم هذه الكرامات التي تنسب الى الاولياء بوظيفة أساسية ، تؤكد من احساس الفرد ، والمجتمع بالولي ، والتفافهما حوله ، فهو بالنسبة اليهما النموذج الذي يجب أن يحتذيه الافراد ، ويسيروا على منواله ، سواء من ناحية الايمان ، أو السلوك ، فالاولياء يصورون دائماً في صور مثالية ، وخاصة من الناحية الخلقية ، ولعل ذلك من تأثير الصورة التي يحتفظ بها وجدان المجتمع للنبي عليه الصلاة والسلام ، فهو الانسان الكامل خلقاً وخلقاً ، إلا أن المجتمع لا يخلط بين النبي وبين الاولياء مطلقاً ، ولا يساويهم بأي حال من الأحوال ، ولكنه ينزع الى أن يصور نموذجاً من

•• ويدور سور من دوس النساء •• ويظهر جيش
في نجد العريضة عند السيل واكترم الجراد ••
يدوس على الزناتي في أرض تونس •• بزرو
المنيه في البلاد •• ويظهر منك الجرو هجرس
يقتل جساس خاله •• اما الزير فتقتله
العباد •• (١)

ولا تقتصر هذه القدرة على التنبؤ بالغيب على
القريين من الموت ، ولكنها تنسحب أيضا على
طوائف أخرى من الافراد ، ولعل أشهر من تنسب
لهم العقلية الشعبية مثل هذه القدرة « ضاربي
الرمل » أو « الضمارين » ففي نفس حكاية الزير
سالم ، يفسر « الرمال » لسان اليماني حلمه الذي
يلخص الاحداث التي ستتوالى بعد ذلك ودائما
تثبت الحكاية صدق نبوءة الرمال ، التي قد
لا يصدقها بطل الحكاية في البداية ، يقول
الراوي :

انا اول ما نبسدى نصل على النبي •• نبي
عربي له كل جمعة عيد

قال اليماني عشت من الاعوام ١٥٠٠ ••
عشت من الاعوام وانا متسلطين

انا باحسب لان الدهر دام لي •• اتاري الدهر
غدراته قريين ••

وبارمال فسر حلمي •• حلوم الليل عليه
مرعين ••

حلمت الرعد يدوي في الجنائن •• يهردم
في القصورا العالين

حلمت ان مدينة من فوق مدينة •• ومن
فوقها هواج سايرين

حلمت ان القصر اظلم عليه •• ولا عندي
سعي ولا معين

وبارمال فسر لي حلومي •• حلوم الليل عليه
مرعين

قال له يا ملك اديني امانك •• امان الله
يغزي الكلابين

قال له عليك الامان ثم الامان •• يارمال
تقول •• امان الله ولا تكون خايفين



قال له عمروك راح وزمانك ولي .. ما يقالك
من الزمان الا قليل

ثلاث سنين ياملك القبائل .. وفي الرابعة
هاتموت ياغز الملوك الكاسرين

ظهر لك ولد من خلفه ربيعه .. صغير السن
بعيون واسعين

ويقتلك ياغز البوادي .. على فراشك وانت

ويلفت النظر هنا حقيقة أخرى هامة ، هي
وظيفة الحلم في الحكاية الشعبية ، أو بمعنى أكثر
دقة ، وظيفته في الحياة نفسها . ان الفرد يعتقد
في الحلم اعتقادا كبيرا ومن المألوف ان يسمع
الانسان عبارة «اللهم اجعله خيرا» من السامع الذي
يحكي له الحلم ، مما ينبئ عن أهمية ماسيقال ،
والتمنى بأن يكون خيرا ، ويتوقع الفرد دائما أن
يتحقق الحلم ، خاصة اذا كانت له تجارب سابقة
في هذا الشأن ، فالحلم يكاد يكون هو الآخر أحد
الوسائل التي تنبئ الانسان عما سيحدث في
المستقبل ، ولعل ما يلقاه الحلم من احتفال الناس
به ، مرجعه الى أنه في الغالب الاعم انعكاس لتفكير
الانسان ، ورغباته وأحلامه ، وأحداث حياته ،
التي تبدو في شكل هذه الصور التي يراها النائم
وكانها تحدث أمامه ، بل انه قد يشارك فيها
أحيانا .

أما السحر ، فهو أحد الاساليب التي يعتقد
المجتمع الشعبي انه يستطيع عن طريقها ، اخضاع
القوى الخارقة لرغباته وأمانيه ، أو التخلص بها
من موقف متأزم ، لا تجدى فيه شجاعة الفرد ،
أو حيلته ، أو الانتقام به من عدو متربص ويختص
بالقدرة على السحر أيضا أفراد معينون ، منهم من
يستخدمه للاضرار بالناس ، ومنهم من يحقق به
خيرهم ، وايا كان موقف هؤلاء السحرة الا أن
المجتمع يخافهم ويخشاهم ، ولا يحبهم كما يحب
ضاربي الرمل ، أو «قارئي الكف» . والحكايات
الشعبية أكثر انماط التعبير الشعبي حديثا عن
السحر والسحرة . وليس من الضروري أن يقوم
الانسان بسحر غيره ، فيحدث في كثير من الاحيان
أن يحدث السحر بنفسه ، فيغير من هيئته ،
وشكله وقد يخرج من صورته الآدمية تماما ،
استجابة للموقف الذي يفرض عليه ولا يستطيع
الخلاص منه الا بهذه الوسيلة وفي إحدى الحكايات
الشعبية التي سجلناها تعلم الفتاة التي سجنها

المغربى الشياطين حسن كشاب السحر ، حتى
يستطيع أن يتخلص من المغربى الذي سجنها ،
وأتى به الى ذلك المكان ليحصل من ورائه على كنز
ثم يقتله بعدها ، وتوصيه الفتاة بما يجب عليه
أن يفعله ، وتحذره من الوقوع في الخطأ لان
ذلك يعرضهما للخطر ، ولكنه يقع فيما حذوته
منه ، فيطارده المغربى ومن ثم يسحر نفسه
حمامة ولكن المغربى المتمكن من فنون السحر يغير
من هيئته بقدرته على السحر ، الى صقر ويظهر
وراءه مطاردا ، فيتحول الفتى من حمامة الى رمانة ،
ويقذف بنفسه الى جماعة من العمال ، ولكن المغربى
لا يتركه فيتذكر في شكل رجل كهل ، ويستعطف
العمال أن يعطوه هذه «الرمانة» من أجل طفله
الصغير المريض ، ولكنهم لا يعطونها لهم ،
ويقدمونها هدية للملك الذي يكافئهم على صنيعهم ،
ويذهب المغربى ليستعطف الملك من أجل ولده
المريض ، الذي لن يبرأ الا «بهذه الرمانة» ، ويرق
قلب الملك للرجل الكهل ، - المغربى - ويعطيه
الرمانة ، ولكنه قبل أن يسلمها له ، يوقع الشياطين
حسن - المسحور على هيئة الرمانة - نفسه من
يد الملك ، ليتناثر حب الرمان ، ويندهش الملك
عندما يرى - الرجل الكهل - حبات الرمان المتناثرة
يتحول الى دجاجة ، ويبدأ في التقاط الحب ، ولكن
احدى حبات الرمان وهى التي بها روح بطل
الحدوته تطير لتستقر تحت وسادة الملك ، وهنا
سحر الشاطر حسن نفسه سكينه ، ضرب بها
الدجاجة فقتلها ، ومن ثم عاد المغربى الى هيئته
الاولى وانتهت قدرته على السحر ، بسبب موته ،
وفاز الفتى بالكنز والفتاة .

كما يرتبط بالسحر أيضا القدرة على تحقيق
الرغبة ، عن طريق الجان أو العفاريت الذين
يسخرون لخدمة الانسان ، لانه يمتلك الوسيلة
التي يخضعهم بها ، سواء باستخدام «خاتم» أودع
به قوة قاهرة لا قبل للجنى بالوقوف أمامها ، أو
عدم تلبية رغباتها . أو بالتفوق على الجنى نفسه ،
ومن ثم يخضع الجنى للانسان ، كما حدث في
حكاية أبى زيد مع سليل الجان . ومن أشهر
الوسائل التي يخضع بها الانسان الجن لخدمته
«خاتم سليمان» الذي أصبح الاعتقاد في قدرته على
تسخير الجان أمرا لا يقبل الشك ، بل انه قد
أصبح أيضا أسلوبا للتشبيه في الاغنية الشعبية ،
فالشائع أن يشبه «فم الفتاة» بأنه كخاتم سليمان ،
والمقصود بهذا التشبيه أن الفم يكمن فيه من
السحر ما يكمن في هذا الخاتم الذي ما أن يلمسه
الانسان حتى تجاب كل مطالبه ورغباته .

ياريتنى كنت مطر حك ياضنيا ٠٠ ياريتنى
كنت مطر حك ٠٠

و كنت فضلت يانصرى تنور مقعدك ٠٠

بل انها كانت تتمنى أن ترحل بدلا منه ،
رحمة بأطفاله الصغار ، الذين لن يجدوا لهم
نصيرا ولا معينا ، ومن أجل بيته الذى كان مضيئا
فى حياته :

دا أنا دموى بتنزل همائل ٠٠ كل ما شوف
صجابك ٠٠ (٢)

تنزل دموى همائل ٠٠

لا حد عاد ينفعك ٠٠ ولا يخط على بابك ٠٠

كما أن البكاية ترسم للمتوفى صورة كثيرة ،
فقد يتضح فيها تأثير الاطار الثقافى للمجتمع
ظاهرا جليا فهذه الصورة التى تشبه الميت بالبرج
« برج الحمام » العالى الذى تهدم ، وأصبح خاويا ،
لا فائدة منه فتقول :

ياندامه ياندم ٠٠ يابرج على وانهدم ٠٠

وانهدم هدمه جسيمه ٠٠ وانجطع منه
العشم ٠٠ (٣)

تستعير صورة معروفة فى المجتمع الشعبى
فى القرية ، وهى لم تستعيرها عبثا ، ولكن لانها
ذات دلالة خاصة لا يمكن أن تعادل فى صدقها
صورة أخرى لها نفس المعنى . فصورة البرج فن
الصور المألوفة فى كل قرانا المصرية عامة ، وهو
بناء شامخ يعج بالحياة ، ويموج بمظاهرها
المختلفة ، ولكنه فى لحظة واحدة يتهدم ، ويصبح
أثرا بعد عين .

وإذا كانت البكايات تمثل الانعكاس الطبيعى
للمشاعر التى يستثيرها الموت ، فإن كثيرا من
أشكال المأثورات الشعبية قد اتخذت من الموت
وما يحيط به من مظاهر موضوعا فالمثل الشعبى
يقول « باخى وفر مدامك ، فى الحى ملنفعتنى ،
وفى الموت مانا سامعك » وتقول أمثال أخرى
« المعزية (١) مات جرحش خدها «و» بعد سنة وست
أشهر ، جت المعددة (٢) تشعر » و « حياة وراها
الموت ماى هنية ، لو كان نوار الجريصة
جوتها » (٣) « من مات أبوه ملك رشده ، ومن ماتت
أمه كثر همه ، ومن مات أخوه انكسر ضهره » فهذه
الأمثال وغيرها تلخص بعض التجارب التى ترتبط
بالموت ، فالمثل الاول يتخذ من البكاء الكاذب على
الميت بعد الوفاة موضوعا للسخرية ، ذلك لان

وإذا حاولنا أن نتتبع كل المعتقدات الثانوية
فاننا لا بد أن نفرّد لذلك بحثا منفصلا ، قائما
بنفسه ، ذلك أن هذا الامر لا تكفى فيه الإشارة
العابرة أو الالمام السريع ، لارتباطه الوثيق بحياة
الناس وعلاقاتهم المختلفة فى اطار مجتمعاتهم . ولكن
حسبنا أن نثير بعض جوانب الموضوع ، لعل
دارسا آخر أن يهتم به ، ومن ثم يستطيع أن يقدم
فيه الكثير ، مما تقصر عنه هذه الدراسة الآن .

ان النظرة الموضوعية التى ينظر بها الفرد فى
المجتمع الشعبى الى الحياة ٠٠ تنسحب أيضا على
نظرة الى الموت . انه يرى أن الموت شىء قاس ،
لا يمكنه أن يتحكم فيه ، أو أن يسيطر عليه ،
الا أنه يسلم به ، ويرى أنه شىء لا بد منه ،
لا يستطيع الهرب أمامه مهما حاول ، أو التخلص
من قبضته مهما بذل فى سبيل ذلك من جهد .
وبهية الاطار الثقافى للمجتمع أن يقبل الفرد
حقيقة الموت ، فهى حقيقة بالغة الوضوح ، ومن
ثم كانت المشكلة الاساسية التى لا بد من أن تجد
لها ثقافة المجتمع حلا ، هى الاسلوب الذى يمكن
به جعل الموت مقبولا عند الناس . ولا شك أن
الثقافة الدينية لها أثرها الواضح فى هذا الشأن ،
كما أن العقيدة الشعبية المعنة فى التسليم بالقدر ،
وعدم الثقة بالدنيا كان لها دورها الذى لا ينكر
أيضا ، فالحكايات الشعبية مثلا لا بد من أن تنتهى
نهاية سعيدة وأن ينتصر الخير ، ولكنها تتجاوز
هذه النهاية السعيدة فى الغالب االى النهاية
الحتمية وهى الموت . والواقع أنه مهما كان
الامر ، فالمتى رغم كل شىء ، من أصعب الاشياء
التي يؤمن بها المجتمع الشعبى ، وينعكس هذا
على البكايات التى تمثل رد الفعل المباشر
للحدث ، وهو الموت ، تقول البكاية :

شبابك الى أنا عدمته ٠٠

لو كنت أقدر كنت حشته ٠٠ (١)

ياريتك ياموت ماكنت خدته ٠٠

ولوعت قلبى من بعده ٠٠

فالبكاية لو استطاعت أن تمنع عنه الموت ،
ما ترددت فى ذلك لحظة ، ولكنه الموت الذى
لا يرحم متى آن الأوان :

ياريتنى كنت بدالك يابنى ٠٠ ياريتنى كنت
بدالك ٠٠

وتفضل يا حبة عيني علشان عيالك ٠٠

الذى يبكى ويتحسر لم يبق بحق المتوفى أثناء حياته ، ولم يكن عوناً له على الحياة ، وهكذا فإنه كان بعيداً عنه أثناء حياته ، وهو بعيد عنه أيضاً بعد وفاته لأنه لا يسمعه . أما المثل الثانى فهو تعبير حاد عن الملاحظة الذكية التى تفقها الفرد فى المجتمع مما يحيط بالموقف من مظاهر المرأة التى تأتى للعزاء فى المتوفى ، ليست بالطبع كأهله اظهاراً للحزن أو التفجع عليه ، ومن هنا فإنها عندما تلطم خديها تلطمهما فى رفق أما من يهمها الامر ، فإنها تمزق خديها دون أن تدرك حزناً وألماً لفراق فقيدها العزيز عليها . وتختلف المواقف التى تعقب الموت ، باختلاف درجة القرابة الى الميت فى اطار الاسرة الصغيرة ، فمن مات أبوه يختلف موقفه عمن ماتت أمه ، وعمن مات أخوه . فمن مات أبوه ملك أمره ، إذ أنه سوف يواجه الحياة وحده ، أما من ماتت أمه فإن همه سوف يزيد ويكثر عن ذى قبل ، ويأتى هذا الشعور معبراً عنه فى مثل آخر يقول «الى بلا أم حاله يعم» ، فالمجتمع يحتفظ للام بمكان لا يعادله مكان آخر ، ذلك لأنها عنصر تجميع للأسرة ، تقوم على رعايتها وخدمة أفرادها ، ولذلك فالمثل الشعبى يضعها أحياناً فى مرتبة تفضل مرتبة الأب نفسه «الأب يطفش ، والام تعشش» أى أن الأب يفرق أما الام فهى التى تجمع وجدان أبنائها بما تتصف به من حنان وقدرة على البذل والتضحية . وأما من مات أخوه ، فقد فقد سنداً قوياً عبر عنه المثل «بانكسر ظهره» .



هذا عن الامثال الشعبية ، أما الحزر فإنه يهتم بأشياء أخرى غير تلك التى يهتم بها المثل ، من علاقات اجتماعية ، وتجارب يمر بها الفرد ، انه يهتم بالمظاهر المادية التى ترتبط بالموت ، كالقبر مثلاً ، «حاجة تشيل ميه وألف ولا تمليش» والكفن الذى يلف به المتوفى «حاجة لو شقتها ماتلبسهاش ، ولو لبستها ماتشوفهاش» . وعلى ذلك فالموت الى جانب ما يحظى به من اهتمام المجتمع سواء من ناحية السلوك الذى يتخذ شكل العادة المرعبة التى لا يحيد عنها الفرد إذ يطلب اليه دائماً أن يشارك فى العزاء والتخفيف عن أهل الفقيد والا لامة المجتمع وأنبه على ذلك تأنيباً شديداً ، أو التعبير الذى يتخذ شكل البكائية التى يرثى بها المتوفى ، فهو اطار لكثير من المظاهر التى ترتبط بحياة الناس ، وتؤثر على علاقاتهم ببعضهم البعض .

د . احمد مرسى

الزينة في الأدب الشعبي المصري



عبد المنعم شميليس

الحسد عند المصريين

وقد جرى انعرف عند المصريين بوفى الحسد والحاسدين ، فكان من عاداتهم القديمة وضع تمساح منحط فوق باب البيت حتى تباعد العين الشريرة عنه ، كما كان بعضهم يضع حدوة حصان بدلا من التمساح لسهولة الحصول عليها ، وطلت حدوة الحصان من الاشياء التي تستخدم لمنع الحسد ، تصنع منها حاملات المفاتيح وبعض الادوات المستخدمة في الزينة لتبعد العين عن صاحب هذه الاشياء .

وكان من عادات الفلاحين في مصر أن يعلقوا على صدغ الجمل نعلا قديما ، وعلى صدر الفرس ناب ضبع ، وعلى صدر الحمار ناب ذئب ؛ كما كان من عاداتهم أيضا وضع قطعة من أنفاسوخ أو الجاوى في شعور الاطفال ، واستخدموا أيضا الحرز الازرق يعلقونه في رقاب أطفالهم ابعادا لعين الحسود .

حاول كثير من العلماء تفسير ظاهرة الحسد ، ويدل هذا على اعترافهم بوجود هذا المجهول الذي حير الناس ، ولعب بعقولهم .

وآخر ما وصل اليه العلماء في هذا المجال هو تفسيرهم لهذه الظاهرة بأنها كهربائية مغناطيسية شريرة تسرى من الحاسد الى المحسود عن طريق حاسة النظر أو اللمس أو الشم أو السمع .

وتروى روايات كثيرة عن الحاسدين تحير الألباب ، وتجعل كثيرين يعتقدون أن الحسد حقيقة .

ورغم تقديم الدراسات السيكولوجية فان الدارسين لم يستطيعوا تفسير هذه الظاهرة تفسيراً علمياً مؤكداً ، بل ان معظمهم لم يلتفتوا اليها باعتبارها من الخرافات التي لايجوز الوقوف عندها رغم وجود التفسير الذي اجتهد في تعريف مجهول بمجهول آخر

تحريك المبخرة فوق رأس المحسود سبع مرات ،
تردد فيها الشبيخة هذه الكلمات

الأوله بسملله

والثانية بسملله

والثالثة بسملله

والرابعة بسملله

والخامسة بسملله

والسادسه بسملله

والسابعة لا حول ولا قوة الا بالله

رقيتك واسترقيتك

من عيني وعين أمك وأبوك

وعين الناس الى حسدوك

رقيتك واسترقيتك

زى مارقي محمد ناقته

حظ لها العليق مادافنته

كانت عسير ، صبحت تسير

وأثناء ترديد هذه الكلمات وتحريك المبخرة فوق رأس المحسود ، تحرك الشبيخة يدها أمام عيني المحسود بينما تمسك المبخرة بيدها الأخرى؛ وخلال هذه الطقوس يكون المحسود قد تخدر جسده تماما فيستسلم للنوم . وإذا لاحظت الشبيخة أنه لا زال يقظا فإنها تعيد تبخيره وترديد كلمات الرقوة حتى ينام ، فيحمله أهله الى فراشه ويعتقدون أنه قد تماثل للشفاء ، وأن العين الشريرة قد خرجت من جسده .

وهذا المشهد التمثيلي من بدايته الى نهايته ، وبكل الحركات التي تستخدم أثناء أدائه ، يخلق جوا نفسيا يوحى بالراحة العصبية ، وفي غالب الاحوال يكون المحسود مصابا في أعصابه ، وبذلك يشعر بالهدوء والراحة عن طريق هذا العلاج النفسى المنظم ، كما يتأثر أيضا برائحة البخور التي تسلمه الى النوم .

العنصر الدينى فى المأثورة

وهذه الكلمات المأثورة فى رقوة المحسود تعتمد اعتمادا كاملا على العنصر الدينى ، فهى تستخدم الترديد سبع مرات ، وهذا الرقم من الأرقام المقدسة فقد خلق الله العالم فى أيام سبعة ، وهناك «سبع سموات وسبع أرضين» . ولا يكتفى فى الرقوة بالنطق صراحة بالأرقام السبعة ، بل تستخدم الطقوس هذا الرقم فى الحركة المسرحية حيث يجب أن تمر المبخرة فوق رأس المحسود سبع مرات . كما ان الرقوة تتفقا عين الحاسد سبع مرات أيضا .

وهناك أشياء كثيرة موصوفة ترفع الحسد ، ومن أشهرها الودع ، وعظام الطيور الجارحة ، والعقود الضخمة المصنوعة من الكهرمان أو الزمرد أو غيرها من الاحجار والاختشاب ، ولا زالت بعض فلاحات مصر يتوارثن هذه العقود ولا يفرطن فيها أبدا باعتبارها من المقدسات عندهن .

العين أشد الحواس حسدا

وقد أثبتت فكرة الحسد فى التفكير الشعبى المصرى، وأخرجت عبارات شهيرة تجرى على ألسنة الناس مثل قولهم (العين تفلق الحجر) و (عين المحسود فيها عود) . وتستخدم مثل هذه العبارات فى اتقاء الحسد حين يكتبونها على سيارات النقل والركوب فى ريف مصر بكثرة لافتة .

ويرجع المصريون معظم ما يصيبهم من كوارث الى الحسد ، ولا زالت طبقات كثيرة من الشعب ترجع الاصابة بالامراض المستعصية الى الحسد أو مس الشياطين . ولا زال بعض الفلاحين يعتقدون أن الحيوانات النافقة عندهم قد أصيبت بالعين الشريرة .

ومع الاعتقاد بوجود أنواع من الحسد عن طريق اللمس والشم والسمع ، فإن الشهرة الغالبة هى الحسد بالعين .

رقوة المحسود

وبسبب العين الحاسدة اتجهت المأثورات الشعبية الى عين الحاسد وأصبحت طقوس الحسد تدور حول البحث عن هذه العين الشريرة . وتبدأ هذه الطقوس بإشعال نار تلقى فيها قطع من الشبة والفسوخ أو الجاوى ، ومتى ذابت الشبة على النار أخذت أشكالا متصاعدة تدعى صاحبة الرقوة أنها صورة امرأة أو رجل ، ثم تذكر اسمها أو اسمه من بين الأسماء التى تتردد على ألسنة أهل المحسود ، ثم تتناول دبوسا أو ابرة تغرزها فى هذه الصورة قائلا : انها فقأت عين المحسود ، وتكرر هذا العمل سبع مرات .

وتستكمل طقوس الرقوة باحضار قطعة قماش من ملابس الحاسد الذى حددته المرأة صاحبة الرقوة ، فتوضع فى النار ، وتبخر المحسود عن طريق عبوره فوق وعاء الرقوة سبع مرات .

وتنتهى الطقوس بترديد نص شعبي أثناء



وكانت ترفض الطعام فأكلت ، وكانت غير قادرة على السير فسارت .

ونرى من ذلك أن النص كله يعتمد على التأثير الدينى ، وهو أبلغ تأثيرا فى نفوس الناس ، وهو أقرب الى دواء النفوس المضطربة ، والاعصاب التالفة .

لماذا .. العين ؟

ومن الواضح أن رقوة المحسود تعتمد على إبعاد العين الشريرة عنه ، كما أصبح من الواضح أيضا أن الحسد عن طريق الشم واللمس والسمع يعتبر من الأمور النادرة . ومن ذلك ما يروى عن رجل كان لا يقترب أنفه من طعام حتى يقسده الطعام ؛ وما يروى عن شيخ كتاب ضرير من أنه كان لا يلمس طفلا حتى يصاب بأذى ، إلى غير ذلك من مروييات أصبحت فى حياتنا اليوم من الخرافات .

ويستغرق النص فى التأثير الدينى استغراقا كاملا ، فيذكر اسم الله سبحانه وتعالى ست مرات ، مختتما فى السابعة بـ (لا حول ولا قوة الا بالله) .

وذكر اسم الله - جلّت قدرته - يهيب الجسود الروحاني الكامل الموحى براحة النفس ، وهدوء الاعصاب ، والنورانية المشرقة فى الروح ، وهذه كلها كافية لاشاعة الطمأنينة فى نفس المأخوذ ، وفى نفوس أهله .

ولا تلبث الشبهة بعد ذلك أن تبعث الثقة فى نفس المأخوذ بأدلة بنفسها فتجعل الحسد من عينها هى ثم من عين أمه وأبيه ، وأخيرا من عيون الذين حسدوه . ويتم ذلك بعد أن تكون قد فقت عين الحاسد المتوهم سبع مرات .

وأخيرا يكون المثل الذى تضربه الراقية مستندا الى القداسة الدينية أيضا ، فإن الرقوة تتم كما رقى النبی صلى الله عليه وسلم ناقته

ولكن لماذا يصير المصريون على أن العين هي الوسيلة الأولى للحسد ؟

يبدو لي أن هذه الفكرة تعود الى معتقدات مصرية قديمة منذ أيام الفراعنة ، فقد اهتموا فيما صنعوا من تماثيل وما رسموا من صور بالعين ، وجعلوا التعبير بها يغلب التعبير بما سواها من حواس ، حتى انهم صوروا العين وحدها في بعض ما رسموه على المعابد . ثم انتقلت صورة العين الى كتب السحر والطلاسم ، والعين هي المعبر الحقيقي عن نفسية الانسان وانفعالاته ، فاذا كان المصريون قد لاحظوا ذلك وصوروه ، ثم اتخذوا من رسم العين وحدها طريقا من طرق السحر ، فان وصول ذلك الينا عن طريق الميراث الحضاري يؤكد لنا أن نص رقوة المحسود رغم ارتباطه بالعنصر الديني الاسلامي يمتد كذلك الى الفكر المصري القديم المليء بطلاسم السحر والسحرة .

رقوة عاشوراء

واذا كانت رقوة المحسود ترمى الى انهاء ما يتوهمه العامة من شرور انبعثت من عين الحاسد ، فان رقوة عاشوراء هي نوع آخر من الرقي التي عرفها المصريون .

وكانت مراسم رقوة عاشوراء تبدأ مع بداية شهر المحرم من كل عام ، فيظهر أناس يطوفون الشوارع والطرق وعلى رؤوسهم ألواح مستديرة بها ملح وكزبرة وأشياء أخرى يشكّلونها من حوانيت العطارين ، وكانت هذه الطائفة تسمى (الرقواتية) . وقد اندثروا وزالوا بعد ألتقدم الذي وصلت اليها البلاد ، وانصراف الناس عن الخرافات التي تحكمت في المجتمع المصري أجيالا .

بدعة فاطمية

ويبدو لي أن ظهور رقوة عاشوراء في مصر كان من مظاهر الاحتفالات الفاطمية بعد دخول المعز لدين الله واقامة الدولة الفاطمية .

ولا شك في أن الفاطميين أحدثوا احتفالات عديدة جذبوا بها الشعب الى مذهبهم ، أو اجتذبوه الى دولتهم . كما انهم صنعوا تقاليد لدولتهم لا زالت بعض آثارها باقية الى اليوم مثل عرائس المولد النبوي والحلوى التي تصنع في مناسبته .

ومنها أيضا طعام العاشوراء الذي يصنع في شهر المحرم أيضا ويتبادلّه الناس ، وقد كانوا الى عهد قريب يسرفون في الانفاق عليه . بل ان صنع هذا الطعام كان من تقاليد حكام مصر وملوكها حتى عهد فؤاد بن اسماعيل . وكان قصر عابدين

يوزع أطباقها على جيرانه القسداء كل عام استمساكا بهذا التقليد الفاطمي القديم . ثم أبطل هذا التقليد بعد انتشار العمران وازدياد السكان من حول القصر .

كان استهلال شهر المحرم من كل عام بداية يستقبلها الناس بمظاهر من أهمها رقوة عاشوراء ، فيظهر الرقواتية في أحياء القاهرة وعلى رؤوسهم أطباق الخشب الكبار مليئة بالملح والكزبرة وكناسة العطار وكان (الرقواتي) يرتدى عادة جلبابا أبيض وله حزام أخضر اشعارا منه بقداسة الموسم ، حيث اعتبر اللون الأخضر تعبيرا عن الانتساب الى البيت النبوي الشريف . كما كان الرقواتية يضعون فوق أطباقهم الخشبية الواسعة مع الملح والكزبرة مسحوقا أخضر أيضا حتى تتم الصورة الشريفة أمام أعين الناس .

ولم يكن اللون الأخضر - فيما أعلم - من طقوس الفاطميين في شعائريهم ، ولم يستخدموه في تمييز الاشراف المنتسبين الى بيت رسول الله صلى الله عليه وسلم . بل انه من الثابت تاريخيا أن تمييز الاشراف بهذا اللون الأخضر تم في عهد المماليك ، حيث اتخذت العمائم الخضراء للأشراف تمييزا لهم عن الناس ، ثم استمر هذا التقليد حتى اليوم .

المهم هو أن الرقواتية كانوا يستخدمون اللون الأخضر في أحزمتهم ، وفي خليط ملحهم ، حتى يتم عملهم داخل اطار الاحتفال بعاشوراء وهو اليوم العاشر من المحرم ذكرى مقتل الحسين بن علي رضي الله عنهما .

مراسم رقوة عاشوراء

كانت رقوة عاشوراء تبدأ بوضع الملح والكزبرة على النار داخل البيت الذي يدعو أصحابه الرقواتي للقيام بمراسم الرقوة . وحين تشتد النار ويطلق الملح وسطها ويتصاعد دخان الكزبرة وغيرها من أنواع البخور الذي يطلقون عليه كناسة العطار . ويصبح هذا الخليط دخانا متصاعدا وصوتا مطلقا ، يبدأ الرقواتي عمله بالتنظيم بكلمات الرقوة فيقول :

يا ملح يا ملح ، يا جوهر يا فصيح ، أمك الحرة وأبوك المليح .

بغروا اللعاف يمنع عنكم وجع الاكتاف
بغروا الكنكوت ياكل ولا يموت
بغروا المغرفة من عين أم مصطفى



عمله على قدر المال الذى يدفعه له أصحاب البيت
والمنح التى يقدمونها اليه . .

ومن الواضح أن رقوة عاشوراء تعتمد أيضا
على العين شأنها فى ذلك شأن رقوة المحسود . .
فالرقواتى يرقى كل شيء من العين الحاسدة فى
الغالب ، بل انه يستخدم مقطعا كاملا من مقاطعه
متحدثا عن عيون متعددة منها عين النجار والسقاء
والفران ومنها عين الولد وعين الميت . .

وكان المصريون يعتقدون أن رقوة عاشوراء
تمنع عن بيوتهم الحسد والتلف عاما كاملا ، وأن
الاهمال فى اجراء مراسمها أمر غير جائز عند جميع
طبقاتهم .

لماذا الملح ؟

ولكن لماذا كان الرقواتية يستخدمون الملح
فى رقوة عاشوراء ؟

لقد عرفنا أن السبب فى استخدام الشبمة فى
رقوة المحسود هو انها تتشكل فى صورة انسان
عندما توضع فى النار مما يتيح الفرصة للشبيخة
الراقية فى استخدام الابرة لتفقا عين المحسود .
أما فى رقوة عاشوراء فان المشهد يختلف
والحركة المطلوبة تحتاج الى صوت فرقعة داخل

ثم يقوم الرقواتى بحركة التبخير ويقول :

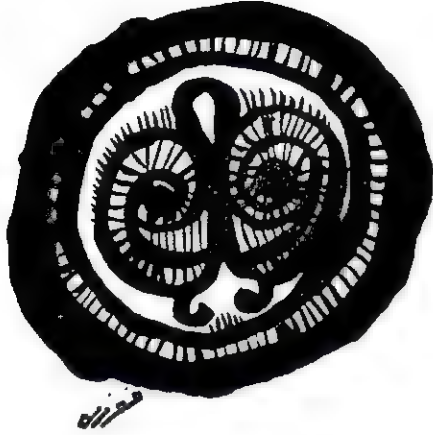
شيحى مليح من عند النسي الفصيح
شيحى كده وكده من عند السيده
بخورى مرقى من عند سيدى البرقى
بخورى دا المقبول من عند سى المدبول
بخورى أنا جاى من عند سيدى العشماوى
سنداس يا سنداس يا مرسى يا أبو العباس

ثم يعود الرقواتى سيرته الأولى بعد امتداح انواع
بخوره ، فيقول :

عينين الجارية زى السيوف البارية
عين الفران أحمر من النيران
عينين السقا جاله من الله شقه
عيون الولد أحمر من الزرد
عين النجار أمضى من السمار

وفى حركة مسرحية سريعة ينتقل الرقواتى من
ذكر العيون التى يعتقد الناس أنها ترى أحوالهم
ويبدأ فى عملية البخور ، قائلا :

بخرت المشنه من عين أم حنه
بخرت السالام من عين أم سالم
بخرت الفيران لا ياخذوا العيش يدوه للجيران
وعلى هذا النمط المسجوع يستمر الرقواتى فى



وسلم والى أولياء الله الصالحين مثل السيدة زينب
رضى الله عنها وسيدى البرقى وسيدى المدبولى
والعشماوى والمرسى أبى العباس وغيرهم على قدر
صياغة الكلمات المسجوعة المنغمة ..

وكان الرقواتية يستخدمون المد والإمالة
والتنغيم عندما يؤدون دورهم فى ترديد النص
الشعبى ، ويسبغون على جو الرقوة نوعاً من
القداسة الغامضة المبهمة التى تجذب نفوس الناس
وتجعلهم يوقنون بحلول البركة فى بيوتهم طوال
العام بعد هذه الرقوة الهامة الحظيرة ..

وقوة المبدول

كان عامة الناس يزعمون أن الطفل المعفرت الذى
ركبه الجن والشياطين فأصيب فى أعصابه ، وامتد
صراخه ، ليس هو الطفل الأنسى بل ان الجن أبدلته
بطفل آخر . ولذلك كانوا يطلقون عليه اسم
« المبدول » .

وإذا اقتنع أهل الطفل بأنه مبدول ، فلا بد من
إعادته الى أهله من الجن ، واستعادة طفلهم الأنسى
من هؤلاء الجن . وهذه الاستعادة لها مراسم أيضاً
تقوم بها شريحة متخصصة ..

وتبدأ المراسم بالبخور ، فيبخر الطفل سبع
مرات ، ثم تحمله الشريحة بعد أن يخدر قليلاً

كل بيت ، ولذلك كان الرقواتية يستخدمون الملح
الرشيدي فى ذلك ، وهو أصلح مادة لاحتداث
الفرقة المطلوبة دون إصابات أو أضرار .

وعند حدوث طقطقة الملح وتساعد دخان البخور
فى البيت ، يصبح الجو مهياً لترديد النص الشعبى
المنغم ، وكان من عادة المصريين الانتقال بكل هذه
الحركات داخل غرف البيت ، بل ان بعضهم كان
يقدم الأدوات المنزلية لتبخيرها فى هذه المناسبة
مثل اللحاف وآنية الطعام ، ومشنة الخبز ،
ويبخرون سلالم البيت أيضاً ، وقد يصل بهم
الأمر الى تبخير قرن البيت والبئر حيث كانت
البيوت القديمة تحوى دائماً القرن والبئر .

البركة فى رقوة عاشوراء :

وكانت العقيدة السائدة عند المصريين أن رقوة
عاشوراء بركة لا بد من إحداثها داخل البيوت فى
موسمها .. بل ان نداء الرقواتية عند ظهورهم
كان يلفت الى ذلك ، فكانوا يقولون :

« عاشوراء المباركة »

ويؤكد النص الشعبى هذه البركة فى الفقرة
الخاصة بحركة التبخير فان الرقواتى يتحدث عن
الشيخ والبخور منسوباً الى النبى صلى الله عليه

وتضعه داخل فرن البيت ثم تضع المبخرة على باب
الفرن ، وتردد رقوة المبدول التي تقول كلماتها :
يا جن يا شياطين خلوا ابنكم وهاتوا ابننا ..
وقبل أن تدخل الطفل الفرن لابد من ترديد
(بسم الله الرحمن الرحيم) سبع مرات . كما
تردد البسملة عند التبخير أيضاً سبع مرات .
وهذه الطريقة فى رقوة المبدول هى أسير الطرق
فان بعض الشيوخ كن يركبن الشطط ، ويزعمن
أن الرقوة لا تتم الا بادخال الطفل الى قبر لم يدفن
فيه منذ عام كامل على الأقل وكان ذلك يتم فى
ظروف صعبة توجب الانتقال الى جبانة من الجبانات
وفتح مقبرة ، ثم وضع الطفل نفسه فى ظروف
قاسية حيث يدفن حياً حتى تتم الشيخة رقوتها .
ولا شك فى أن وضع الطفل المعفرت داخل
الفرن أو داخل المقبرة واجراء هذه الطقوس امام
عينيه ، كان يحدث اهتزازا فى أعصابه قد يؤدى
الى ازالة التلف عنها ، أو زيادتها تلفاً .

أبو الريش .. ان شالله تعيش

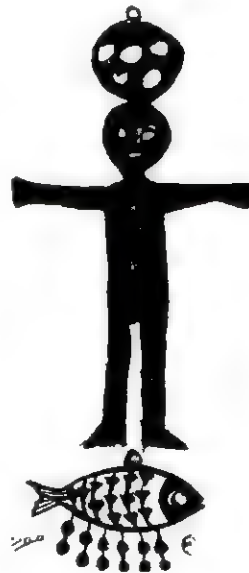
يطلق العامة على مستشفى الأطفال بحى المنيرة
بأقاهرة مستشفى أبو الريش .. ولهذه التسمية
سبب يفسره الأدب الشعبى . فقد كان من عادة
السيدات اللاتي يموت أطفالهن صغاراً أن يقمن
بعمل طقوس لأول طفل يعيش حين يبلغ الخامسة
من عمره . خلال أجيال طويلة كانت نسبة وفيات
الأطفال قبل الخامسة مرتفعة جداً فى مصر بسبب
اهمال الرعاية الصحية ، ولكن الأمهات لم يكن
يلتفتن الى هذه الناحية ، بل كان التفاتهن الى
السحر أكثر وأهم .
ولذلك اشتهرت طقوس رقوة الوحيد الذى
يعيش بعد موت اخوته الأطفال واحداً بعد واحد
فى سن الزهور ..

وتبدأ رقوة الوحيد فى بيت والديه حيث تقوم
الشيخة بتبخيره سبع مرات ، مرددة البسملة
فوق رأسه . ثم توضع على رأسه طاقية مزخرفة
بريش الدجاج والأوز والبط ويخرج من البيت فى
موكب غريب حيث يركبونه حماراً بالمقلوب ..
وكانت الشيخة تشتترط أن يكون الحمار أسود ،
ويطوفون به فى الحى ، وخلفه الأطفال يصيحون :

يا أبو الريش ان شالله تعيش ..

ويعودون به بعد جولتهم الى بيته حيث تنتهى
مراسم الرقوة بأعادة تبخيره مرة ثانية سبع مرات
أيضاً مع ترديد البسملة .

ومن هنا أطلق العمامة على مستشفى الأطفال
اسم مستشفى (أبو الريش) رمز الطفل عندهم .
عبد المنعم شمس





التفسير التاريخي للموسيقى الشعبية

أحمد آدم محمد

ان موضوع الفروق الجوهرية بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية من الموضوعات القديمة التي طرقها المتخصصون في علم الموسيقى الأوروبية ، ومهما يكن من أمر فان هذا العلم كان الى عهد قريب يهتم بالفروق بين الاثنتين أكثر من اهتمامه بالمعالم والعناصر الجوهرية التي يتلاقيان فيها أو حتى يتقاربا . وقد أسهم تطور الحضارة البورجوازية أيضا في اتساع الهوة بين القرى والمدن وبين حياة الآحاد العاديين من الشعب وحياة الطبقات المتعلمة الى حد بلغت فيه هذه الهوة درجة من الاتساع بدت فيه كما لو كانت حقا خليجا منيعا لاسبيل الى اجتيازه . وعندما كانت الموسيقى الشعبية تدرس باهتمام شديد كانت تنزع الى أن تبدو ظاهرة غريبة عن العصر والتاريخ أو الى أن تكون في حالة عزلة وانكماش يتزايدان يوما بعد يوم مثل تراث القرون الطويلة الماضية الذي قدر له أن ينزوي في طيات الإهمال والنسيان أو مثل إحدى المخلقات الدفينة التي انحدرت الى الأعماق من الطبقات الاجتماعية العليا ، وهي طبقات قدر لها أن تختفى من الوجود بعد أن توقف تطورها .

والواقع يدفعنا الى أن نتساءل : ما هي الفروق الواضحة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية؟

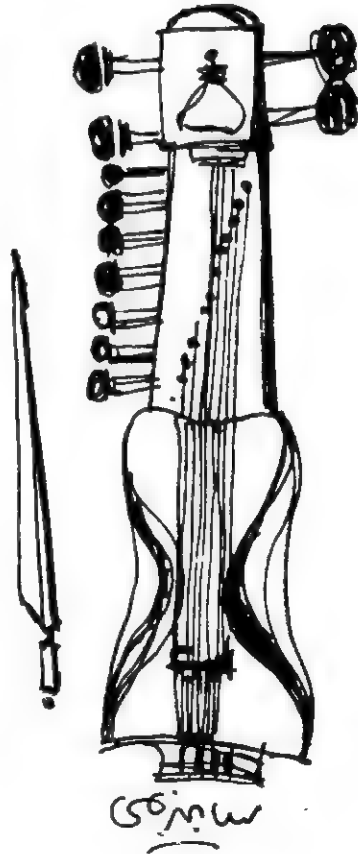
ان الذين يتابعون ما ورد في امهات الأعمال الأدبية التي كتبت في المائة سنة الأخيرة عن تاريخ الموسيقى قد يلاحظون في شيء من الدهشة أن هذا الأدب يمتاز الى حد كبير بالاحالة في أكثر من مناسبة الى الموسيقى الشعبية ، وما كان يبدو طبيعيا في نظر جيل امروز منذ مائة عام أصبح موضع شك في نظر جيل ريمان . وما كان واضحا لا يحتاج الى برهان في رأى رولان وكودرو قبل من العلماء الفرنسيين الشبان بالارتياح والشك . وابتداء من دراسات ويورا الى ظهور تاريخ اكسفورد الجديد للموسيقى بمجلداته المتعددة أوضحت وثائق التاريخ الحديث وأيدت مرة أخرى أن معرفة ما يتعلق بالعصور المزدهرة في تاريخ الموسيقى لا يمكن أن تكون كاملة الا بالالمام بمصادر الموسيقى الشعبية التي أمدت هذه العصور بمقومات الحياة . والحق أن المشكلات التي تنشأ من العلاقة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية متعددة ومتشعبة الى حد أنه لا بأس من القيام بدراساتها دراسة عامة بسيطة وان بدا هذا مستحيلا .

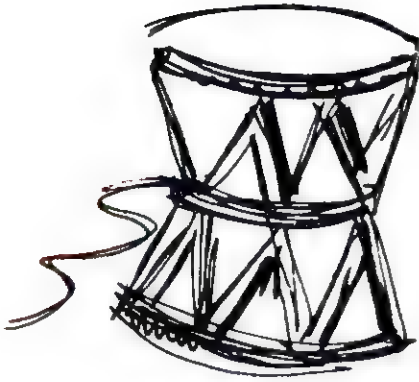
وهذا البحث محاولة لاستخلاص بعض النتائج الجوهرية ومناقشتها في ضوء ما توفر لنا حاليا من معلومات .

ان الفروق بينهما تنحصر في الهدف والوظيفة والدور الاجتماعي . ومن الواضح ان الألمان التي حظيت باعجاب الناس زمنا طويلا في أماكن شتى هي التي يمكن أن تعد من الموسيقى الشعبية . . . انها الألمان التي تبرز الى الوجود وسط جماعة ما وتتردد بين أفراد ما وتحظى باعجاب هذه الجماعة، ومن جهة أخرى فان الموسيقى الفنية تصدر من فرد بعينه ويبدعها ملحن بعينه . وقد تظل زمنا طويلا لا تعرف الا في محيط دائرة محدودة من الناس ومن الواضح أنها تظل « قضية عدد قليل من الناس » .

وتمتاز الموسيقى الشعبية بالتمطية وهي تزدهر في أشكال مماثلة لبعضها ، وفي مجموعات معينة ولا ترتبط بفرد معين . وهي لا تطمح الى بلوغ ذروة العمل الفردي الفني الفذ ، وفضلا عن ذلك فانها تعرف في كثير من التنوعات التي تنبثق منها في الزمان والمكان على السواء ، وهي تمبض حقا بالحياة بفضل هذه التنوعات وتحفظ وتسان بالتراث الشفاهي لا بالتدوين لأنها تحب الجمود . . . نمطية وتنوع مع نزعة الى اغفال اسم المؤلف دائما وتغير لا ينقطع أبدا : تلك هي العوامل الحاسمة التي ذكرها العلماء وهي عوامل زادت حدة التباين بين الملحنين الفني الذي يقوم به موسيقي محترف وبين الموسيقى الشعبية وهي ابداع شعبي من حيث الأصل والانتشار والوجود والزوال .

ومهما يكن من أمر فقد ثبت في ضوء البحث العلمي الحديث أن هذه المتناقضات سطحية ومبالغ فيها . وكان التسليم بهذه النتيجة في علم الموسيقى أمرا محققا منذ فترة طويلة . واكتشفت أعداد متزايدة من العلماء أنه على الرغم من الفروق الجوهرية بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية فان بينهما علاقة وثيقة وارتباطا متينا من عدة وجوه . . . انهما مرتبطتان لأن العناصر التي تتجمع في احدهما لا تكف عن السعي الى الأخرى . فمن يصدق أن في الموسيقى الشعبية الهنغارية في الجزء الشرقي من وسط أوروبا ، نماذج من وسط آسيا وأنماطا غريغورية وألمانا من ترانيم القرون الوسطى وصورا شعرية من عصر النهضة المتأخرة ومن عصر الباروك والروكوك في فينا وألمانا رومانسية لها صبغة ايطالية وكل هذه الألمان بقيت الى يومنا هذا وبعبارة أخرى يمكن هنا الآن معرفة جانب كبير من تاريخ الشعب والبلاد ! . . . وما أعظم جوهر الموسيقى الشعبية على الرغم من





هذا كله ! انها أكثر من يوميات تسجل فيها مغامرات تاريخية ، وأكثر من جيولوجيا موسيقية تكشف عن مختلف الطبقات الثقافية والعناصر الدخيلة والمتأقلمة .

ومنذ ما يقرب من ربع قرن قدم كودالى خلاصة رائعة لهذه العلاقات فى دراسة له بعنوان « الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية » (١٩٤١) فقال : « ان الموسيقى الشعبية ، والحق يقال ، يحدث فيها تنوع تقوم به شفتا المغنى فى كل مناسبة . وهذه القوة الفعالة التى لا يشترط فيمن يملكها توفر صفة معينة قد تأكد أكثر من مرة أنها سمة جوهرية للأغنية الشعبية بل ان العرف قد جرى على وجودها أيضا فى الفن الرفيع » (وهنا يشير كودالى الى شكسبير وبارك وهاندل والى الشاعر الهنغارى العظيم جانوس أرائى) . « ومن الواضح أن أسلوب التأليف يختلف تمام الاختلاف : فهنا نجد أن اللحن ثمرة عملية إبداع فردى ، وهناك يودى التنوع البطيء للإبداع الموجود بالفعل الى ظهور عمل جديد بالتدريج عبر حلقات من التغيير الطفيف . ولكن فلنتعمق باهتمام فى تاريخ الموسيقى : هل تبرز الألحان ذات الطابع الفردى المميز ، التى ليس لها مثيل فى الوجود ، من رموس الملحنين كما برزت متيرفا من رأس جوبيتر ان الأعمال الأولى لأعظم أساطين فى التلحين ليست الا مجرد محاكاة لأعمال أخرى ، وقلما تختلف عن الألحان التى لا تتطور الا خطوة خطوة ومن اليسير اكتشاف تأثيرهم بغيرهم من المؤلفين حتى فى أكثر أعمالهم أصالة . انه لم يكن فى وسم أحد أن يقول على سبيل التخمين من كان مؤلف أوبرا تريستان التى تعد من الأوبرات الأولى لفاحتر . والحق أن الشكوك كانت تنتهبه وهو فى الثلاثين من عمره فقد كان فى وسعه أن يكتشف أن كثيرا من أعماله كانت محاكاة لأعمال أخرى ، وأنها تأثرت الكثير من الأعمال الأجنبية . وهذا أمر طبيعى لأن الفنان لا يعيش فى فراغ بل يعيش فى صحبة أناس آخرين . انه يحس ويفكر كما يفعل الملايين من الناس الا انه يستطيع أن يعبر عن نفسه بوسيلة أفضل . وفى تاريخ الفن تقوم المدارس والجماعات وزمر الاتباع بنفس الدور الذى يقوم به التنوع فى الموسيقى الشعبية . ان نمطا جديدا من الأغنية الشعبية يتطور من أشكال موجودة بالفعل عن طريق التفسير البطيء وهى دائما تتطور الى أغنية مختلفة وان كان هذا يحدث بخطى أبطأ مما يلاحظ فى الموسيقى الفنية ، ولقد وجد أيضا أن النمط الجديد انما ينبثق وكأنه

الالهام ، ومهما يكن من أمر فان تاريخ الموسيقى يمكن أن يثبت ، فى معظم الأمثلة ، أنه ثمرة اعداد تدريجي ونتيجة سلسلة متواصلة من الاعمال التى طويت فى زوايا النسيان .

ويعلق كودالى على الرأى القائل بأن الموسيقى الشعبية تراث شفاهى غير مدون وأن الموسيقى الفنية لا تعيش الا فى شكل ثابت مدون فيقول :

« فى الموسيقى الفنية الأوروبية التى نسمعها اليوم عناصر يمكن أن تدوم بالتراث الحى فحسب . فالفنان لا يعزف قطعة موسيقية بالطريقة نفسها دائما » .

ويستخلص كودالى النتيجة النهائية ويستطرد قائلا :

« قد يكون فى وسعنا أن نقرر بعد نظرة شاملة للموضوع أنه ليس هناك فرق جوهري بين الاثنين وأنهما مظهران مختلفان يؤديان الوظيفة الانسانية نفسها ، ويمكن أن نقول أن الفروق بينهما نشأت لأسباب تاريخية وقومية واجتماعية وثقافية نتيجة للتقسيم الطبقي . ويتحقق التكافؤ فى أروع المظاهر . أما الباقي منها فيتوقف تقديره على القيمة الفنية . ومن ثم فان الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية لا يسلكان طريقين متباعدين الى الحد الذى يعوق تأثير كل منهما فى الأخرى . وهكذا كانت الموسيقى الشعبية فى عهود الكلاسيكية العظيمة بمثابة حافز للجهود المبذولة لتحقيق البساطة ونموذج لها .

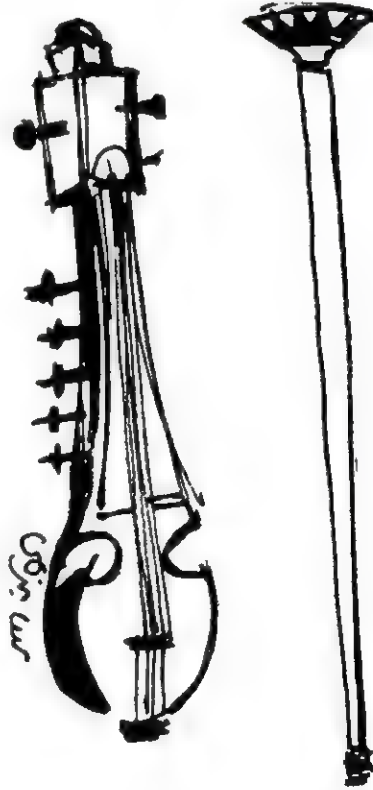
والحق أن ما أجمله كودالى يمثل هذا الوضوح النموذجي يعد ادراكا جوهريا لعلم الموسيقى المعاصر

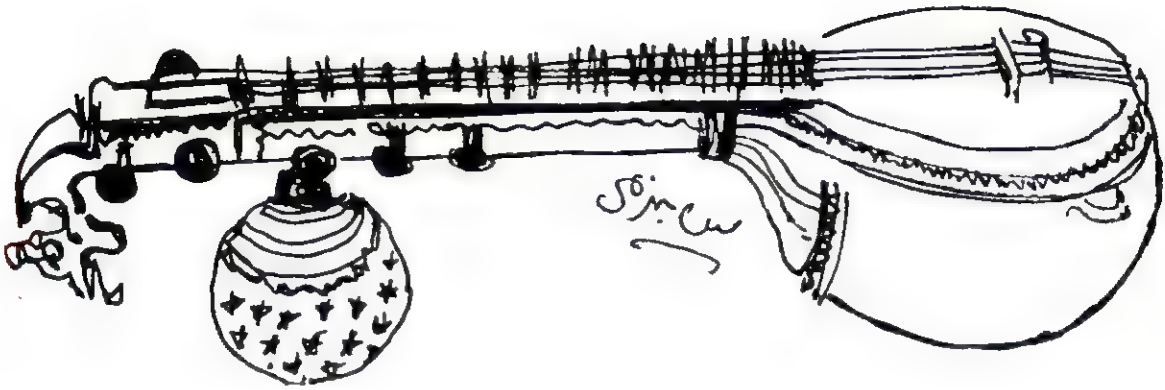
بأسره • والتفرقة الشديدة بين العمل الفذ الفردى والعمل الفذ الجمعى ، وبين التلحين الشعبى وتلحين الموسيقار المحترف يمكن أن نطرحها دون أن نخشى تبكيت الضمير وأن نستبدل بها تعريفات جديدة جوهريّة مقنعة •

وسواء تردد اللحن شفاها أو وفق شكل ثابت مدون ، وسواء اتخذ شكلا نهائيا أو شكلا متغيرا ، وسواء كان ابداعا فرديا أو تنوعا للحن آخر ، وسواء كان لحنا أصيلا أو كان لا يتسم بالأصالة فإن هذه الأشكال كلها لا تعد معايير نهائية تعين على التفرقة بين الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية • والواقع أن الصفات المشتركة بينهما أهم من ذلك بكثير •• وان أساسهما المشترك ونقطة البداية فى كل منهما عرف متداول : « لسان القرية » أو « أسلوب العصر » ولك أن تختار منهما ما تشاء • وطريقهما المشترك يحمل على الانتقال من ترديد نمط بدائى الى ابداع عمل من نوع أفضل : أجمل شكل من القصة الشعرية للالزوقيهر أو تروتوماس أو لندنشميدت ، أو أروع أوبرا عرضت فى فيينا من حيث البناء واتفق أن تحمل اسم « الناي السحرى » •

وما دام قد ثبت وجود هذا التشابه ولم يعد هناك مجال للشك فإن من الطبيعى أن تكون هناك جهود غير محسوسة ومتشابهة قد بذلت فى مجال الموسيقى الشعبية والموسيقى الفنية وكان لها أثر قوى على كل منهما فيما مضى وعادت على الاثنتين بأطيب الثمرات • ولا ريب فى أن الجهود التى نشأت فيها أنماط جديدة من الموسيقى الفنية تأثرت بالموسيقى الشعبية وتبدو فى عيوننا وقد اتخذت ألوانا تختلف عن مثيلاتها من الألوان التى تميز العهود التى استحوذت فيها الموسيقى الشعبية على عناصر من أعمال تعد من ثمار الموسيقى الفنية ثم استردتها ، وإذا كان « الفنان لا يعيش فى فراغ » فإن الثقافات الموسيقية والأساليب الموسيقية لا تفتح فى فراغ ولكن تبرز الى الوجود بالابداع وتتواصل وتشكل على يد الجماعة الانسانية التى تختلف سبلها فى الحياة وتشعب علاقاتها وتنطوى على ألف نوع من الصلات فى الكفاح والمشاركة فى معترك الحياة •

ولكن ما هو الشعب وما هى الأغنية الشعبية وما هو النمط الشعبى ؟ ألم يكن المواطن العادى والبورجوازي الصغير والعامل الذين عاشوا فى إحدى مدن القرون الوسطى يؤلفون الى حد ما « الشعب » فى تلك الأيام الحالية ؟ •



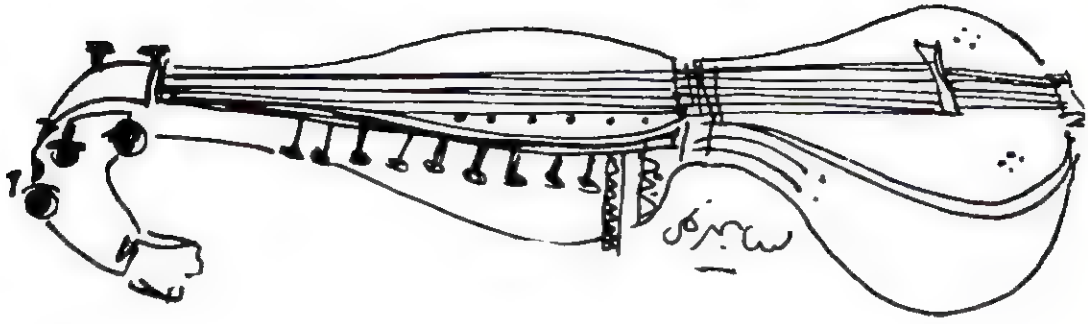


عزى العلاقات القديمة وتبدأ روابط جديدة . ومن الشواهد الدالة على هذه الحقيقة جمع مادة الكورال الدينى الألماني قبل باخ والارتقاء بها الى مرتبة الكمال بفضل فن باخ ، ومنها أيضاً تركيز الأشكال الشعبية للأغاني الإيطالية فى عهد فردى وانتصارها على غيرها فى فن فردى ، ومنها كذلك ارتفاع شأن الموسيقى الهنغارية حتى عهد - اركل وليست - والأغنية الشعبية الروسية حتى عهد جليانكا وموسورجسكى والأغنية الشعبية الهنغارية فى فن بارتوك وكودالى .

والى جانب هذا فان الأمثلة التى يقدمها تاريخ الموسيقى تمدنا بدليل لا ينقض على أن هذا التعديل بالحذف والاضافة لا يتم قط بسهولة دون أن يلقي مقاومة أو دون أن يصحبه توتر أو حتى دون أن يتعرض من يقوم به للمعاناة . ان ما أحرزته الأوبرا الهزلية الإيطالية فى عصر الواقعية الجديدة من نجاح على المسرح عام ١٧٣٠ بفضل فن برجوليزى سبقته عقود زمنية طويلة من الجمع والاستقصاء فى إيطاليا الممزقة الاوصال التى كانت تزوح فى ضعف تحت نير مختلف أنواع العبودية . وقبل عهد هايدن المؤلف الموسيقى العظيم الذى شيد الصرح العالمى الخالد للموسيقى فى الكلاسيكية من مادة الأغنية الشعبية التى استقاها من جنوب ألمانيا والنمسا واستلهم روحها وكانت قد مورت عدة عقود حافلة بالكفاح الشاق من أجل الوصول الى هذه البساطة الشعبية الواضحة الى حد عجيب . وأثار اقتراب الأغنية الشعبية من البساطة مشكلة أمام موزار ، وبتهوفن ، وشوبرت كانت محكاً لاختبار قوتهم (فيما يتصل بالأغاني الشعبية صرح شاعر هنغارى عام ١٧٨٩ بقوله :

ويتضح بجلء وجود قانون معين يحكم حركة الأنماط فى هذا المجال . والحق أن العهود الذهبية فى تاريخ الموسيقى الأوروبية التى برزت فيها ثقافات زاخرة بالموسيقى الفنية المنبثقة من أنماط الموسيقى الشعبية قد دلت على ظهور جماعات لا تكاد تلحظ من طبقات الشعب المغمورة واقتحامها ميدان الموسيقى وارتفاع شأنها أو على الأقل تقدمها فى هذا المجال . وهذا ما حدث فى عهد الاصلاح الدينى عندما برز الى الوجود من جديد فن الكورال فى أوروبا متأثراً بأشكال الأغنية الشعبية . وفى القرن الثامن عشر قبيل الثورة الفرنسية عندما أدت الأوبرا الهزلية الإيطالية الى مرحلة استحدثت تغييراً خطيراً حاسماً فى الأسلوب أدى بدوره فى النهاية الى ظهور « الكلاسيكية العظيمة » . وفى القرنين التاسع عشر والعشرين ، فى الوقت الذى أثمرت فيه حركات الاستقلال الوطنية المختلفة فى أجزاء عديدة من أوروبا نجد أن أنماطاً موسيقية جديدة لها أهمية عالمية وذات طابع قومى قد تطورت بتأثير الموسيقى الشعبية .

ولاحت حركات الهيئة الاجتماعية فى خلفية هذه التجديدات كلها وكان يلاحظ فى كل مناسبة ارتفاع طبقة جديدة أو جماعة أو طائفة جديدة فى حلف عارض أو دائم مع جماهير الشعب التى كانت تلهث تحتها - ومن ثم نجد أن الموسيقى الشعبية تقوم بفارات متجددة أبداً . واننا فى موقف يسمح لنا أن نرى بوضوح كيف تنشأ الأنماط الجديدة ، ومهما يكن فإن الطريق أمامنا يزداد وضوحاً وقد أصبحنا ندرك أن سبيل التقدم فى هذا المجال وفى أى مجال آخر انما يتم بالتعديل عن طريق الحذف والاضافة . . تنقصم



عشرة والثامنة عشرة من الروندو والكونسرتو الى
السرناة والأوبرا . وتزايدت أهمية البحث العلمي
فى الموسيقى المترجلة والزخارف الموسيقية . ويجب
أن نسى أن هذه الزخارف الموسيقية المترجلة كانت
منذ عدة قرون ، والمفروض الى يومنا هذا ،
« الباب المفتوح » الذى ولج منه الملحنون لتنقيح
الموسيقى الأوروبية وتأليفها من جديد أى أن
العناصر الجوهرية فى العمل الفذ الشعبى الخلاق
ظلت تنبض بالحياة فى الموسيقى الفنية .

وتعرف تاريخ الأدب الهنغارى والموسيقى
الهنغارية فى هذه الأمور على مصادره التاريخية
الرئيسية ذلك لأن ظهور العناصر الشعبية ، عن
وعى من المؤلفين الهنغارين أو بدون وعى منهم فى
أدب هنغاريا وكذلك فى أدب كل بلد أوروبى كان
وما يزال من المسائل الهامة وبخاصة فى العهود
التي شهدت التجديد فى اللغة والأدب والموسيقى
وبالتالى فى التعليم الوطنى .

وفى ختام هذا البحث أود أن أوجه الانتباه
الى مبدأ جوهرى يغلب فى الموسيقى الشعبية
والفنية على السواء ويمكن أن يعتبر لا همزة وصل
بين الاثنين فحسب بل ومحورها المشترك أيضا .
وهذا المبدأ هو أن التفكير فى كل منهما يسير على
نهج نمط معين ، ينبض بالحياة ويتعرض للتنوع
وهى ظاهرة أميل الى التعبير عنها باسم قاعدة
المقام . ونحن نعرف أن المصطلح العربى « مقام »
يجب ألا يطلق هنا الا ببعض التحفظات لأنه يرتبط
كثيرا بالموسيقى فى الشرق بينما لا وزن له هنا .
وعلى أى حال اذا تأملنا التوازن بين القانون والحرية
بين النموذج الجامد والأداء المترجل ، بين الجماعية
والفردية ، بين الثابت المختزن فى الذاكرة وإبداع

« كم كنت أود لو استطعت أن أكتب مثل هذه
الأغنية » . وكما حدث مع كل فنان مبدع آخر
وصلت المسألة الى مرحلة حاسمة مع هؤلاء المؤلفين
الموسيقين ، أدت الى اعتراف أبناء عصر وجيل
تميزوا بالعبرية الخلاقة بالموسيقى الشعبية ، أو
بعسارة أدق الاعتراف بأن موسيقى الشعب أى
موسيقى الجماعة الكبيرة لا تخلو من المادة الموسيقية
واللغة الموسيقية .

وليس من شك فى أن الأبحاث التى قام بها
العلماء فى مجال الموسيقى الشعبية بأوروبا وآسيا
فى السنوات القليلة الماضية قد ألقت الضوء ، من
وجوه كثيرة ، على العناصر المتغيرة من مرحلة الى
جسر مباشر بين الموسيقى الشعبية والموسيقى
الى أداء موسيقار محترف . والواقع أن التحول
من مرحلة الى مرحلة فى العزف الفردى والانتقال
من مستوى الى مستوى فى اللحن والشكل بمثابة
جسر مباشر بين الموسيقى الشعبية والموسيقى
الفنية ، بين الأعمال الفنية التى تبدها الجماعة
والأعمال الفنية التى يبدها فنان على قدر كبير
من الوعى والمعرفة . وهذا التحول كان من
الموضوعات التى درسها العلماء . ومن الأمور
المحببة مراقبة المنشدين - مثالا فى منغوليا -
الذين يعدون ممثلين لتراث شعبى قديم ، وهم
يعرضون خدماتهم على أنهم شعراء لهم تطلعات
شبه واعية لقرض الشعر .

والمشكلة التى تنجم عن تجديد الأغنية الشعبية
لا تخرج عن هذا النطاق . ولقد أدى التعمق فى
بحث الأشكال الشعبية الى نتائج هامة ودل على
وجود أوجه تشابه عظيمة بين الأشكال الموسيقية
الأوروبية فى القرون السادسة عشر والسابعة

اللحظة - وهذا التوازن يضيف الحياة على المقام في الشرق - فاني أعتقد أنه يمكن قبول المصطلح لاستخدامه في تحقيق أهدافنا ، وللدلالة على تصورنا لفكرة المائلة ، وإذا فسر « المقام » بهذا المعنى فإن من الواضح أن تواصل حياة كل نوع من الموسيقى الشعبية ليست الا نتيجة تطبيق مستمر لقاعدة المقام .

وثمة مسألة أخرى أود أن أتعرض لها وهي الى أي حد يستوعب نمط الأغنية المعنى الشعبي الذي يراد التعبير عنه . لقد أشار ماريوس شنيدر الى أن المعنى الشعبي المصري أو الزنجي أو الهندي يظل يبحث عن نغمة عندما يبدأ في أداء الأغنية ، وهكذا يتضح أمامه اللحن الذي يبدعه وهو يؤدي الأغنية ، ولا حظا ماركوف ، وما سلفوف ، وبوجوسلافسكي في تسجيلاتهم عام ١٩٠١ عن منشدي الأخبار المنظومة شعرا والتي جمعت من مقاطعة أركانجسك أنهم أولا « ... يكشفون عن مضامين الأسطورة » وثانيا « ينتقون لحنا مناسباً » وثالثا أن النغمة النهائية « ... لا تتخذ شكلا الا عند ترديد البيت الثاني أو الثالث من القصيدة » وتكرر مع تعديلات طفيفة « ...

وهناك من العلماء من يفرق بين المقام الذي يردد عن عمد والمقام الذي يردد عفويا ، بين عملية تتم لتوضيح مفهوم وصيغ آلية متراكمة يقصر على ترديدها اللسان . فلتكن ما تكون ... ان هذا الشكل من الأداء هو ابداع شعبي ... ان بيتا من الشعر أو نغمة معينة لا تعيش في ذاكرة مبدع شعبي أو منشد شعبي في شكل منفرد لا نظير له أو في شكل كامل بل تعيش في شكل يتعرض لمختلف الاحتمالات ، ويحمل رأس جانوس أو هيئات المتعدد الوجوه ، وهو دائما ينفر من الجمود في شكل منفرد .

أما جهود الفنان الواعي الذي يسعى الى الشكل الأفضل والنهائي الذي لا سبيل الى نقضه عند التعبير عن أفكاره فهو بالضبط النموذج المقابل . ومع ذلك فإن روح المقام ليست دخيلة على حياة الموسيقى الفنية أيضا ونود في هذا الصدد أن نلفت النظر الى ثلاثة ملابس وهي :

الأولى أن الثقافات العالية للميلوديا قد سرت دائما وفي كل مكان ازدهار الأنماط ، وكانت هناك أنواع كثيرة من شكل واحد في العصور الذهبية . ويكثر هذا الانتاج الذي يظهر دائما في صورة

العناقيد المتشابهة . ولما كان كل نوع يقدم في أشكال متنوعة فإن الذوق العام انما يتقبل شكلا بذاته بدلا من الأشكال الأخرى . وفي عصور فن « الغناء الرخيم » كان فن الارتجال موضوع الدرس في عدة مدارس . وأخذ كل فنان مرموق يردد مقطوعات تبين براعته في الأداء بطريقة تختلف من ليلة لأخرى وبأساليب متنوعة ، ومع ذلك فانها تظل في حدود الذوق العام واللغة المشتركة . وعلى الرغم من هذا كله فإن المعنى يؤدي المقطوعة بروح المقام . ونحن نعلم شيئا عن تنوعات غناء فردى متعددة استطاع أحد كبار المغنين أن يقدم فيها ستة وثمانية وعشرة وأربعة عشر تنوعا زخرفيا موسيقيا من اللحن نفسه وهنا نتساءل كم من مغنينا الريفيين وصلوا الى مستوى يقرب من هؤلاء الفنانين !

أما الملابس الثانية التي يجب أن تؤخذ في الاعتبار فهي أن فكرة التنوع لم تكن أبدا بعيدة عن الملحن الأوروبي . والأمر على النقيض من ذلك فقد كانت هناك فترات استوعبت فيها فكرة التنوع هذه الجانب الأكبر من الطاقات الموسيقية وبخاصة عندما كانت هذه الفكرة هي الهدف الاساسي الذي يطمح اليه الملحنون الغربيون وهم يبنون أشكالا جديدة من التنوعات التي تدخل على موضوعات معينة . والواقع أن الحلفة السيكلوجية لهذه الظاهرة معروفة وبسيطة ، ومن العسير أن نتبع أثرها الى العصر الذهبي القديم فهي تبدو متعة ساذجة أوضح من لعبة الاختباء والبحث ، الاخفاء والاسترداد والاكتشاف والتعرف ، التي تغلب في القفل المتكرر في حكاية منظومة ، بعنف يماثل ما يحدث في قصائد ليست السيمفونية والتنوعات المستترة في محاور درامات فاجنر الموسيقية . ومرت بضع قرون دون أن يظهر أي موسيقى من القرون الوسطى يطرق فكرة تتجاوز نطاق التلوين الزخرفي المتنوع والنقل المطابق للأغنية الجريجورية . واستمدت موسيقى الآلات حافزا حاسما من التنوعات المتشابهة في نغمات الرقص وكونت ما يسمى المتتابعة . وبلغت الموسيقى الدينية البروتستانتية الأوج بازدهار الأشكال القديمة التي تطورت من منوعات الكورال اللوثرى والجماعي الى الفانتازيا الكورالية والانشيد الدينية التي تصاحب مشهد الآلام . ومن الجدير بالذكر أن المسألة التي تفضل غيرها من المسائل في تاريخ الموسيقى هي أن أعظم ملحنين في عهد الكلاسيكية الأولوية وهما باخ وبتوفن كانا من أكثر أعلام الموسيقى استخداما للتنوع ولعلمها

الحقيقة يبدو أنها لا تنطبق على جميع أصحاب المواهب الخلاقة لأنهم يعملون على تنويع أحادي الفكرات الرئيسية إبان حياتهم . ويقول رالف لينتون في كتاب « شجرة الثقافة » نيويورك سنة ١٩٥٥ : « ان كل عنصر ثقافي ليس الا سلسلة متواصلة من التنويعات » .

وهكذا نجد أن هناك رابطة وثيقة أكثر مما قد يظن لأول وهلة بين الموسيقى الشعبية من جهة والموسيقى الفنية من جهة ثانية والمغنى الريفى الذى لا يعرف الا التنويع من جهة ثالثة وبين المؤلف الذى لا هم له الا العثور على الشكل النهائى من جهة رابعة . والتحليل الأخير هو الذى يجعل الابداع الحر للفنان يتركز على الانتخاب . كما نجد أن المؤلف الموسيقى ينتخب من التنوعات ما يحلو له كما يفعل مغنى الشعب وهو يشبه الفنان الشعبى فى أنه يعتمد على تقاليد تحكم الأسلوب ، وعرف يتحكم فى اللفة ، وعلى الحرية التى يستمتع بها أبناء جيل وعصر ، وعلى القيود المفروضة عليهم . وجهوده ووعيه لا يمكن الا أن تعينه على أن يجد نفسه وأن يؤلف وأن يتقدم . والشكلان المتناقضان الواضحان للوجود يتحددان بتوازن التفاعل بين القوتين المتعادلتين : وهما قوة التغيير وقوة الاستمرار . ان عدد الأفكار الجوهرية الموجودة فى الواقع صغير بصفة ملحوظة . ولا توجد الوفرة الا فى التنوعات ، أو بعبارة أخرى لا توجد الا فى الأشكال الفورية . وهنا يبدو كما لو أن مؤرخ الموسيقى تعثر فى سيره بسبب قانون الطبيعة . والجذور متواضعة والأوراق كثيرة . وهذه الجذور وان كانت لا تكاد ترى فإنها قادرة على البقاء . . أما الأوراق التى نراها ونعجب بها فإنها تتساقط ليظهر فى مكانها غيرها أحدث منها .

ترجمة : أحمد آدم محمد

كانا أعظم هؤلاء الأعلام على الإطلاق فى هذا المجال . وتأتى الملابس الثائنة التى أحب أن أعرض لها وهى : ان الفنان الأوروبى الواعى يستعين أيضا بأنغام نموذجية دائمة أو مرددة ، سواء كان ذلك عن وعى أو عن غير وعى ، وسواء رغب فيه أو لم يرغب . . وكل ما حوله أنماط محددة من التفكير والتغيير ، ومصطلحات وصيغ واحتمالات تفرض نفسها على ذوق العصر وأسلوب الزمن . ومن منهم يستطيع أن يتنكر لذوق عصره ويتخلى عن ادراك المصطلح المتفق عليه . حقا انه لا يستطيع أن يتجنبهما ، ولو كان فى وسعه أن يفعل هذا لما كان الابن أو العامل أو المبتدع فى هذا العصر . . ان « الفنان لا يعيش فى فراغ » وهو لا يبدع شيئا من العدم . ان تجديد ذاته ، سواء تم ذلك فى حذر أو بطريقة ثورية ، يتكون من التبادل التدريجى لهذه المصطلحات والنماذج والمقامات ، وهو يتبنى منها أفضلها وأحدثها ، وي طرح منها أضعفها وأسقمها . وهذه العملية تحتاج بدورها الى استقصاء واختيار . ان موضوعات العصر المهاجرة استمدت حياة متجددة أبدا من شكسبير وموليير وهاندل وموزار لأن الرأى العام كان يتوقع تنفيذها جميلا لا أفكارا أصيلة من الشاعر أو الموسيقى فى الأزمنة القديمة . وكما أشار كودالى فان باليسترينا ولاسو وباخ وهاندل استعاروا موضوعات لا حصر لها فى حين أن ثمانين فى المائة من ألحان موزار كانت تتردد أيضا من موسيقى المعاصرين من أقرانه . والواقع أن بعض مؤلفاته فى بواكير حياته كان من العسير تمييزها من الناحية العملية ، من مؤلفات جوهان كريستيان باخ وبايزيلو . وانه لمشهد ممتع أن نرى الفنانين يرجعون الى موضوع رئيسى اختاروه بأنفسهم فى مراحل مختلفة من حياتهم . وهناك فنانون نظهر فى أعمالهم طوال حياتهم « وحدة موضوعية حقيقية » . وقد عرفنا أن فكرة رئيسية كثيرا ما تغلب على حياة الفنانين فى عصور طويلة وفرضت نفسها على تاريخ الأدب والفن . وقد قال برجسون شيئا من هذا القبيل عن الفلاسفة ، ومع ذلك فان هذه

المتحف المفتوح بين .. متاحف الفولكلور و الأثنولوجيا

عبد الحميد حواس



قاعة الريف

عندما كتب الأستاذ شتيجوم مدير المتحف الشعبي النرويجي بأوسلو - بحثنا لمؤتمر ارنهيلم المنعقد سنة ١٩٥٥ جعل عنوانه « متاحف الفولكلور كمعاهد لدراسة الثقافة » . والقضية التي يطرحها البحث - كما يوجزها العنوان - تجعلنا حقيقتين بأن نعيد النظر في مفهومنا عن المتاحف بعامة وعن متاحف الفولكلور والأثنولوجيا بخاصة . اذ أننا نأخذ الحماس لفكرة العناية بتأسيس متحف للتراث الشعبي عموما ببسمة تحمل معنى الاستخفاف المشوب بالاستهانة . وكثير منا يرى أن تنفيذ الفكرة لا يستحق ما يمكن أن تتكلفه من مال ، وأن اخراج مثل هذا المتحف الى الوجود زيادة لضرورة لها ، خاصة وأن من يعتقدون اعتقادا من هذا النوع يضمرون تخيلا عاما بأن حياة الشعب وثقافته التقليدية موجودة من حولنا ، وهي متاحة لمن يريد أن يتعرف عليها أو يدرسها - اذا كانت تستاهل التعرف أو الدراسة ! وكان أولئك لا يلاحظون التطور المضطرب الذي يحدث في حياتنا ، والتغير المستمر القاهر الذي طرأ على مظاهر ثقافة الشعب التقليدية ، وهو ما يجعل الاسراع بجمع تلك المظاهر ، ودراستها واتاحتها وتيسير الوصول اليها ، رسالة وطنية وقومية التراخي فيها هو خيانة لتراث شعبنا ، فضلا عن أن جمعها هو هدف علمي وفني وثقافي محقق

فى مصر ، قاعة الريف ، قاعة السودان • وفى العدد الثامن من هذه المجلة مقال يعرض لمحتويات تلك القاعات الثلاث فى وضعها الحالى بالتفصيل الدقيق •

وقد تنبّهت الجمعية مؤخرا لمتحف قبدأت فى جرد محتوياته وعمل بطاقات له وإعادة ترتيبه وتنظيمه •

وفى عام ١٩٥٧ افتتح المتحف الزراعى قاعات ست أنشئت وفق وجهة نظر سديدة - أعلن عنها عند الافتتاح - ترى أنه فى مجال عرض ما يتصل بالارض وما تنتجه لا يمكن اغفال صورة الانسان الذى يقيم على هذه الارض فى صوره المختلفة ، حين يفلح الارض ويزرعها لتخرج له محاصيلها ، وحين يأخذ من انتاجها خامات يصنع منها ما هو لزيئته ومنفعته • (٢)

وفى تلك القاعات الست عرضت نماذج من الصناعات والحرف الشعبية ، ومشاهد من الحياة اليومية الريفية ، ونموذج كامل لبيت فلاح خلال اقامة حفلة عرس ، واستعراض للأزياء التى ترتديها النساء فى بعض المحافظات وأخيرا تسجيل للممارة الشعبية • وقد ثبتت تلك النماذج والمجموعات على حالها منذ الافتتاح الى الآن •

وفى أوائل الستينيات جهزت الادارة العامة للفنون الجميلة رحلات الى مناطق سيناء والساحل الشمالى الغربى وواحة سيوه والواحات البحرية والواحات الخارجية والواحات الداخلية (الوادى الجديد) وبلاد النوبة • وقد عادت هذه الرحلات بمجموعات قيمة من الأزياء والحلى والصناعات الخوصية والفخارية والصوفية والجلدية وزخارف الخرز وغير ذلك من الفنون اليدوية • وتم ترتيب تلك المجموعات - بعد أن توقف نموها - داخل ثمانية قاعات صغيرة ، وتعرض الآن للرطوبة وعدم الصيانة مما يكاد يتلفها • وتعرض تلك المجموعات فى وكالة الغورى التى تضم بالمثل مركزا للحرف الفنية التقليدية (التى كانت منتشرة بالقاهرة) وتشمل الحفر على المعادن والتطعيم بالصدف وزخرفة الخيام والخرطالعربى والزجاج الملون المعشق بالجبس • (٣)

وكان الهدف وراء هذا الاهتمام بجمع النماذج الأصلية من الفن الشعبى فضلا عن الاهتمام بالحرف التقليدية هو احياء الفنون التقليدية الشعبية باتاحتها ووضعها تحت أنظار الفنانين

وليس مجرد حماس رومانسى لتراث الماضى • انا نحيط بالتطور بكل الحب والحماس ، ولكن هذا لا يجعلنا نخلف تاريخنا ظهريا • ولن تقوم لنا ثقافة قومية حقة ما لم نؤصل جذورها •

ولو سلمنا بما توهموه عن ثبات حياة الشعب وثقافته التقليدية ووجودها من حولنا ، فان ذلك لاينفى ضرورة وجود مثل هذا المتحف الذى سيشجع تركيز الادوات والمواد الشعبية والمظاهر الثقافية الشعبية فى مكان واحد ، يسهل دراستها وعقد المقارنات بينها وبين غيرها واكتشاف انسائها •

ومما يدعو للتأمل أن الانتباه لدينا الى جمع المواد التى تمثل مظاهر الثقافة الشعبية وأدواتها يرجع الى فترة مبكرة • وكانت أبرز مؤسسة نهضت بهذه الرسالة الجمعية الجغرافية المصرية التى تأسست سنة ١٨٧٥ •

وكان من أوائل منجزاتها تكوين متحف اثنوجرافى فتح أبوابه لجمهور الدارسين والمهتمين فى عام ١٨٩٨ • الا أن فكرة اقامة ذلك المتحف تعود الى عام ١٨٨١ اثر النجاح الذى لاقته المجموعة المصرية التى عرضت خلال المؤتمر الجغرافى العالمى الذى انعقد بفينيسيا عام ١٨٨١ وبدأت أولى العمليات باقتناء مجموعات أتت بها من السودان رؤساء الحملات العسكرية والرحالة والمستكشفين والموظفين الذين كانوا يعملون هناك وبمجموعات أخرى تقدم بها من لهم صلة بالجمعية وهواة الجمع والاقتناء ، اقتنى بعضها عن طريق الاهداء وبعضها الآخر عن طريق الشراء • وعلى هذا النحو تكون رصيد متحف الجمعية الجغرافية الاثنوجرافى لوادى النيل فى مصر والسودان •

وتنبهت الجمعية منذ ذلك الوقت المبكر الى أهمية التخطيط العلمى لتنمية رصيد المتحف ، وأن الأمر لا يمكن تركه للتراكم الاعتيادى ، ووضعت هدفا للمتحف أن «يشمل كل ما له علاقة بالمذاهب الدينية والخرافات والسحر والحياة المعادية ومستلزماتها والزى والزينة والاسلحة الدفاعية والهجومية والآلات المستعملة فى مختلف الحرف ونواحي الفن الشعبى من موسيقى وسيراميك ورسم ونحت وتطريز ، وفى اعداد الخزانات الزجاجية لحفظ المعروضات ورسم التابلوهات اللازمة وما الى ذلك» (١)

وظلت مجموعة المتحف تنمو لفترة قصيرة ثم توقفت الى أن جمدت تماما فى الصورة الحالية التى توجد عليها فى قاعاته الثلاث : قاعة الحياة



قاعة الريف

الشعبية وجمعها وتصنيفها وعرضها ودراستها واستلهاها في الاعمال الفنية المختلفة . وسنبين بعد قليل بعض مظاهر ذلك .

٤ - رغم سير الحركة في مصر سيرا واهنا الا أنا لا نستطيع أن ننكر أنها أخذت شكلا من النمو جعل يكمل نواحي القصور - سواء بدوى أو بدون وعى . وجعلت كل مؤسسة تظهر تبدو وكأنها تتم ما أغفلته الأخرى .

لقد ركزت مجموعة متحف الجمعية الجغرافية على بعض الادوات والأشياء الانثولوجية من القاهرة والسودان ، فجاءت نماذج المتحف الزراعى وعرضت الحياة في الريف .

ومن بعدها اتجهت مجموعة وكالة الغورى الى الصحارى والواحات والثقافات المتفردة كسيوة والنوبة . وأخيرا اتجه مركز الفنون الشعبية بجمع مظاهر الفنون الشعبية على طول الوادى والصحراء المحيطة به .

٥ - ان مفهوم الثقافة الشعبية غير محدد تماما بين كل هذه المؤسسات وان كنا نستطيع أن نستخلص أنهم يعنون به المواطن العادى الذى يعيش فى السفح الاجتماعى . ومع هذا يخلطون بمنتجاته أشياء تنتمى الى طبقات عليا - مصرية وغير مصرية - على أنها أشياء تقليدية (أنظر مثلا

التشكيليين ، باعتبار أن وكالة الغورى مجمعا توجد به مراسم للفنانين وملتقا ثقافيا لهم ولغيرهم .

وطوال الستينات - كان مركز الفنون الشعبية ينمى ، ببطء ولكن باضطراد ، مجموعة متحفه ، التى كان يجمعها خلال رحلاته الميدانية الى الأقاليم المختلفة على طول الجمهورية . ومازالت المجموعات المتنامية تعاني الازدحام فى حجرتى المتحف الصغيرتين . وقد بلغ رصيد المتحف حتى الآن حوالى ١٢٠٠ قطعة ما بين أزياء وحلى ومشغولات يدوية ومنتجات للفخار .

وإذا كنا قد استعرضنا المؤسسات والجهات التى اعتنت بجمع المواد التى تشمل للثقافة الشعبية ، وحاولت تنظيم متاحف تفرض فيها هذه المواد وتتيحها للدارسين والراغبين فى المعرفة ، فإن من حقنا الآن أن نوجز بعض الملاحظات العامة على مسار الحركة والاتجاهات التى سادتها :

١ - بدأت الحركة مبكرة تكاد توازى فى تاريخ نشأتها تاريخ نشأة الحركة فى أوروبا .

٢ - أن الدوافع للاهتمام بالتراث الشعبى تكاد تكون متشابهة أيضا مع ما حدث فى أوروبا ، وأبرز تلك الدوافع هو الشعور القومى المتنامى ، والذى كان يتحمس لابرار الطابع القومى ، والكشف عن المنابع الأصيلة لثقافة الشعب ، ومظاهر حضارته المتميزة ، وازدياد الشعور الديموقراطى الذى استوجب إعادة تقييم حياة المواطن العادى والنظر الى إبداءه على أنه شيء جدير بالعناية وأخذه مأخذ الجد لا التعالى .

٣ - رغم هذا التوازى فى النشأة وتشابه الدوافع ، إلا أن الحركة فى أوروبا أخذت تواصل نموا صحيا منتظما ، سواء من حيث الحجم أو النوع ، ولكن الحركة فى مصر جعلت تفتقر وتتفتت . فما السر ؟

فى تقديرى أن ذلك يرجع الى سبب أساسى فنى . (بالطبع بعد أن نضع فى اعتبارنا الفارق الحضارى الهائل ، والغنى الفاحش الذى يقارن بضعفنا ، والذى قد يكون السبب الاول فيه هو استنزافهم لنا .)

لقد نمت الحركة فى أوروبا لأنها نبعت من قاعدة عريضة عميقة اهتمت بالثقافة التقليدية

ملايس التلى التلى قد يرتعد المواطن العادى عند سماعه لقيمتها !

٦ - فى الوقت الذى يتضح فيه الاتجاه الاثنولوجى بصورة أكبر فى مجموعتى متحف الجمعية الجغرافية والمتحف الزراعى يتأكد الاتجاه الفولكلورى والجمالى فى مجموعتى وكالة الغورى ومركز الفنون الشعبية .

٧ - لم تأخذ كل تلك المؤسسات بما يستحدث من أنظمة وطرائق للتصنيف والترتيب والعرض والتوثيق العلمى الذى يرجع كل ظاهرة أو نموذج الى موطنه وأصحابه وتاريخه وانتشاره وما الى ذلك .

٨ - اتجهت كل تلك المؤسسات الى العرض داخل حجرات وقاعات . وهذا طبيعى فى المرحلة السابقة ، ولكن غير الطبيعى هو الصمت المتغاضى الذى قوبلت به الدعوة التى رددتها الاستاذان الدكتور عبد الحميد يونس ورشدى صالح لانشاء متحف مفتوح للثقافة الشعبية .

٩ - حان الحين لأن تتكامل الجامعات المنثورة بين المؤسسات المشار اليها فى هيئة واحدة ثم تباشر تلك الهيئة استكمال « المتحف المفتوح » ووضعه فى مستوى جدير بما وصل اليه مستوى الوعي والدراسات فى بلادنا .

١٠ - اذا كانت الدعوة الى انشاء متحف على مستوى الوطن العربى ستخرج الى حيز التنفيذ فما أجدرنا بأن نستفيد بتجاربنا وبالمادة الموجودة بالفعل .

ولنلق الآن نظرة على ما تم فى أوروبا . (٤) والمقارنة مع أوروبا ليست مجرد عقدة النقص والتغريب ، ولكننا ملزمون بالنظر الواعى اليها باعتبارها البلاد التى سبقتنا ومن حقنا الاستفادة بتجاربها حتى نتجنب التكاليف الباهظة لمبدأ التجربة والخطأ .

يمكننا - مع التعميم الشديد - أن نضع الخط العام لتطور حركة اقامة متاحف تعنى بثقافة الشعب فى المراحل الثلاث التالية :-

١ - بدأت حركة واسعة من النهوة والمهتمين يجمعون ما قد يجدونه لدى أسرهم أو فى محيطهم مما يعتبرونه ممثلاً لتراث تقليدى شعبى . وكان الأثرياء منهم يهبون قصورهم ويكرسونها لعرض تلك المجاميع ، بينما كان الأقل قدرة يتكاتفون لجمع مجموعاتهم معا وعرضها فى مكان يدبرونه

لذلك . ولقد رأيت نموذجا من كلا النوعين فى بلد صغير هو رومانيا . ففى أقصى شمال رومانيا فى قرية صغيرة - لا تكبر عن أى كفر من كفورنا - خصص مجلس القرية قاعدة مستطيلة بسيطة المظهر والبناء ، أخذ الفلاحون يودعون فيها كل ما يكون لديهم أو يعثرون عليه من أشياء تنتمى الى المنطقة ويرون أن لها قيمة فولكلورية أو اثنولوجية . وكان مفجر فكرة هذا المتحف وصاحب نواته وراعيه فلاح نصف أمى .

وفى طرف بوخارست - حيث تقع بيوت الطبقة الارستقراطية القديمة - وهب الطبيب مينوفتش قصره وبه مجموعته الخاصة الكبيرة من الفن الشعبى وخاصة الخزف . ولو أخذنا مثلاً آخر من السويد سنجد أن هيئة أهلية تتكون للعناية بالمتاحف الشعبية وتستطيع أن تجمع من المال ويكون لها من الضغط الادبى ما يجعلها تأسس كراسى أستاذية فى الجامعات للأدب الشعبى والفولكلور .

٢ - المرحلة الثانية :

أخذت المتاحف التاريخية والثقافية تفرد أقساماً للفولكلور والاثنولوجيا ، أو على الأقل تحرص على اقتناء مواد فولكلورية واثنولوجية . كما ظهرت متاحف اقليمية تركز على المواد الفولكلورية والاثنولوجية المحلية . ومن هذا الطريق أنبثق نوع آخر يتجه الى الاحتفاظ بأقدم منزل أو مبنى فى المنطقة ويتوفر فيه الطابع الشعبى ، مع الاحتفاظ بأدواته وأثاثه وأزياء ساكنيه وأدواتهم وذلك بعد صيانتهم بالطبع وتهيته لكى يصبح متحفاً صالحاً للزيارة .

٣ - كانت الخطوة التالية هى انشاء ما سمي « بالمتحف المفتوح » . وتقوم فكرته على : اعادة خلق جو الحياة التى يحيها الشعب ، ويعنون به الطبقة التى تعمل بأيديها ، وطرق عمله ومظاهر ابداعه .

ومن ثم فهو يعرض مباني بأكملها ومعدات وأدوات من البيئات الاقليمية المختلفة . ولا شك أن عرض وحدات عمرانية شعبية كاملة يتطلب مكاناً واسعاً وغير مسقوف ، ويفرض بالضرورة توفير بيئة قريبة الى حد ما من البيئة الطبيعىة التى كانت تلك الوحدات والاشياء قائمة فيها فى الأصل . وتنسب تلك الوحدات فى مجموعات طبقاً للمناطق الثقافية للاقليم الذى يمثلها المتحف .



قاعة السودان

وأدواتها ، فانه يعرض معها الادوات والاشياء المستعملة في احتياجات الحياة اليومية ، ماقصد بها مجرد الاستعمال العملي أو الاستمتاع الفني . وعلى الحيطان تعرض المعلقة التجميلية ، وفي الجوانب مفارش الأثاث والملابس وأعمال التوشية والابرة ، حتى القوط .

كما يوجد الكثير مما هو مثير في شئون التمكنك الشعبي ممثل بعض الاوعية والعدد والآليات ، من نوع الاستنباطات الاولى لتسهيل أو استبدال أو تكبير فعل يد الانسان ، السقاطات الخشبية السرية للأبواب ، أوعية صناعة النسيج المنزلية ، أدوات استخراج العصير من الكروم والتفاح والبرقوق ، والزيت من البذور . الخ .

ولتصوير الحرف الشعبية ، يحتوى المتحف بعض دكاكين كاملة لحزافين وحدادين .

ويضع المتحف في اعتباره تصوير التنوع الوظيفي . ففي عرضه لمساكن من الجبال أو التلال أو السهول والمستنقعات يقدم منازل للرعاة ، العمال الزراعيين ، زارعي الفواكه ، مربى الكروم ، الصيادين . الخ .

كما يعكس المتحف الحياة الاجتماعية لسكان القرية ، والاختلافات الاجتماعية . ويبدو هذا جليا من اختلافات أحجام المباني ، محتوياتها ، نوعية المادة المستخدمة ، في المشغولات المنزلية ، وحتى في تفضيل ألوان معينة أو تصميمات زخرفية بعينها .

وإذا كان المتحف يركز على الابداع الروماني الاصل في الجانب الاكبر من معروضاته ، فانه يعرض أيضا صورا من حياة وفن الاقليات

المعروضات في أنماطها وطرزها وأشكالها وألوانها من منزل الى منزل ومن اقليم الى اقليم . ورغم هذا التباين والتعدد فان تجاور هذه المعروضات يسهل على المرء اكتشاف التقارب بين الطرز والأشكال والوظائف الذي يشكل وحدة عامة لثقافة الشعب من خلال التنوع .

مارا من وحدة الى أخرى ، يتعرف الزائر على مختلف أشكال العمارة التي تمثل أنماطا عديدة من المساكن : المنازل الخشبية والحجرية من المناطق الجبلية ، ذات السقف المنحني القشى أو الحصباني ، والمساكن الصيفية المستوية بالغاب ، مساكن من الاقاليم التلية مرفوعة على اقبية وأساسات حجرية ، والاكواخ المحفورة في السهول .

بعض الاشكال المعمارية وطرق البناء تثير قضايا علمية خطيرة اذ أنها تشير الى أنها بقايا نعصور تاريخية متحولة ، ذلك أنها تحتوى على عناصر تماثل أخرى تعود الى عصر ما قبل التاريخ . وهي تمد المادة الاثرية بمساعدة في توضيح المشاكل التي تتطلب التعاون بين التاريخ وعلم الآثار وعلوم الانسان .

واكثر الامثلة على ذلك بدائية كوخان محفوران من القرن التاسع عشر من اقليم أولتانيا بمحتوياتهما : جدائل العشب ، ريش الديك وزغبه لأغراض الزينة ، أوتاد من الطراز النيوليتي (العصر الحجري الحديث) ، قفل وموقد نقالي لحبز الخبز ، طراز بدائي من الأوعية تعطى مظهر الآنية .

وفي الوقت الذي يقدم فيه المتحف أنماط العمارة وطرزها وزخارفها وطرائق بنائها

خلال ورشة للنجارة وأخرى للأيقونات وثالثة للملابس ٠٠٠ الخ. فضلا عن مجموعة مرشدين وكلهم من خريجي الكليات القريبة في تخصصها من مجال المتحف . ومن المقروض على المرشد أن يقدم من الدراسات ويبدى من الميل الى عمله ما يجعله يتحول بعد فترة زمنية الى باحث . وتأتى بعد ذلك مجموعات الحراسة والادارة وما الى ذلك . وتكون كل الهيئة العاملة بهذا الشكل ١١٠ عاملا بالمتحف .

والمتحف له نوع من الاستقلال ، ولكنه يتبع فى الاشراف الأعلى للجنة الثقافية ، وهى التى تمول نفقاته الكثيرة . ويخصص المتحف دخله من رسم دخول حوالى نصف مليون زائر لأعمال نشر وطبع البحوث والدراسات الثقافية والفنية عن التراث الشعبى الرومانى .

الدرس المستفاد

ان الفرصة الآن مواتية لتأسيس متحف مفتوح للثقافة الشعبية خاصة وأن الجامعة العربية قد أبدت اهتماما بإنجازه . ولدينا من الخبرة الطويلة والمجموعات التى تم تجميعها بالفعل والخبرة البشرية المباشرة ما يشكل رصيذا طيبا للبدء فى هذا العمل الثقافى الهام .

المراجع

١ - فريدريك بونولا بك : المتحف الجغرافى والاثنوجرافى مقال بالفرنسية فى مجلة الجمعية الجغرافية الخديوية عام ١٨٩٩ ، وترجمة النص للدكتور عثمان خيرت بمقال: المتحف الاثنوجرافى للجمعية الجغرافية المصرية بمجلة الفنون الشعبية، العدد الثامن ، مارس ١٩٦٩ .

٢ - على كامل الديب : نماذج من الحياة والفنون الشعبية فى الريف، مقال فى مجلة مركز الفنون الشعبية ، العدد الثانى ، أغسطس ١٩٦٠

٣ - عثمان خيرت : المعرض الدائم للفنون الشعبية بوكالة الغورى ، مقال فى مجلة الفنون الشعبية ، العدد السادس ، مايو ١٩٦٨ .

٤ - للاطلاع على حركة انشاء المتاحف الفولكلورية والاثنولوجية فى العالم أنظر مادة متحف فولكلورى بمعجم فونك للفولكلور ج ٢ الصفحات ٧٦٣ - ٧٧٤ ، مع الأخذ فى الاعتبار أن المادة قد قدم عهدا ويجب استكمالها بما استحدث .

٥ - أنظر دليل المتحف

المتعيشة ، ويضعها فى مكانها الطبيعى ، يلاحظ المرء بسهولة ما هو خاص لكل منها وما هى التأثيرات المتبادلة بينها .

وهكذا تتجمع وحدات المتحف لتعطى شهادة موثقة على تاريخ ثقافة وفن الشعب . ولكن هل يقوم المتحف بعملية العرض فحسب ؟ كما أشرنا فى البداية المتحف الاثنوجرافى الفولكلورى معهد لدراسة الثقافة الشعبية . وانطلاقا من هذا المفهوم فان « متحف القرية » يقوم بعمليات مستمرة فى البحث والجمع والحفظ لتراث وذخائر الفن الشعبى من أجل أن تدرس ، وتقيم ، ويعرف بها وتستخدم كمصادر للإلهام فى كل ميادين الابداع الفنى المعاصر .

ويخطط المتحف فى المدى القريب لان يغطى فى مقتنياته كل الاقاليم وأن يصل فى دراسته التاريخية الى عمق الثلاث القرون الاخيرة . ويشترك المتحف باعتباره هيئة ثقافية متخصصة فى المؤتمرات والحلقات الدراسية وقد نظم هو نفسه مؤتمرا عن المتاحف المفتوحة فى عام ١٩٦٦

ويقيم علاقات وثيقة مع المتاحف والهيئات النظرة فى الخارج ، ويتبادلون الزيارات والمنشورات .

وينظم المتحف معارض نوعية او شاملة ثابتة ومتنقلة بصورة دائمة تكاد تكون سنوية وعند زيارتي كان المتحف يعرض أكثر من ثلاث معارض أحدها عن الأيقونات الزجاجية يتنقل بين أكثر من عشرين قطرا وآخر عن السجاد فى الترويج ثالث عن الفن الشعبى الرومانى عموما فى سويسرا ورابع مشابه فى طوكيو .

ويقوم المتحف باعتباره المتحف القومى الأم بالاعداد لمتاحف أخرى مشابهة تقام فى الأقاليم المتميزة بثقافتها أو فى المناطق التى تتميز بصناعات أو حرف متخصصة .

وهكذا يعكس المتحف حركة واسعة تدل على الحيوية والفاعلية وعلى متانة بنيانه العلمى والفنى ، وتؤكد دوره النشط كمؤسسة ثقافية تساهم فى بث الوعى بالتراث القومى وتأصله .

ويتكون جهاز المتحف البشرى فى الدرجة الاولى من ستة عشر باحثا يجرون بحوثا ميدانية ويختارون المقتنيات كما يجرون بحوثا للنشر . وكذا مجموعة من المرممين المتخصصين يعملون من

ابن عروس

والطريقة العروسية



ابراهيم محمد الفحام

مقدمة :

لا توجد شخصية من شخصيات الأدب الشعبي في مصر ، أحاطها الغموض ، بقدر ما أحاط بشخصية (أحمد بن عروس) .

ويبدو أن القليل مما قدمه رواة سيرة (ابن عروس) وحكمه ، عن ملامح شخصيته ، قد استنتجوه استنتاجا ساذجا من اسمه ولقبه (أحمد بن عروس الهوارى) ومن بعض ما نسب إليه من الحكم ثم نسجوا من خيوط ذلك الاستنتاج قصصا أكثر سذاجة ، خلقت منه شخصية أخرى تكاد تكون مستقلة عن شخصيته الحقيقية .

فمن وحى اسمه وبعض ما نسب إليه من الحكم نسجوا قصة (العروس) التى قطع عليها الطريق وهى فى هودج الزفاف ، أيام احترافه للصوصية ، فلما رآه أهلها تنحوا عنها خوفا منه ، فأتى إليها وسألها (من أين ؟ وإلى أين ؟) فبينما هى تجيبه اذا بالجمال يلوى عنقه ويأكل من الزرع الأخضر فقالت له (العروس) :

يا جمل (العروس) لا ترعى الندى
اليوم هنا والمتلقى غدا

فلما سمع كلامها تاب توبة نصوحا ، وأخذ بزمام الجمل وسار بالعروس إلى أهلها ، ورجع من يومها عن غيه ، وخلع ما عليه من الثياب الفاخرة ، وانطلق هائما على وجهه فى الجبال يقول :

حرامى وعاصى وكذاب
عاجز عزيل المطايا
وتبت ورجعت للباب
هيا جزيل العطايا

وقد نسجوا قصته مع العروس من وحى تسميته (ابن عروس) وتعليلها ، ومن وصفه لنفسه (بالحرامى) فى هذين البيتين اللذين قالهما فى التوبة واللذين يعتبران فاتحة الديوان المنسوب إليه .

ومن وحى لقبه (الهوارى) استنتجوا أنه نشأ فى موطن قبائل (الهوارة) بالصعيد الأقصى وعلى وجه التحديد فى الزمن الذى بلغ فيه نفوذ تلك القبائل ذروته بقيادة زعيمها (الأمير همام الهوارى) الذى وصفه (الجبرتى) بأنه (عظيم بلاد الصعيد) وقد توفى ٨ من شعبان سنة ١١٨٣ هـ (١٧٦٩ م) وظلت لتلك القبائل سطوتها إلى عهد قريب .

ولا شك أنه من العجيب حقا أن يكون هذا القدر الضئيل من المعلومات عن تلك الشخصية هى قصارى ما استطاع أن يقدمه لنا رواة سيرتها على الرغم من حداثة - اذ يزعمون أنه عاش حتى أواخر القرن الثامن عشر - وذلك بالنسبة لشخصيات أخرى مثل شخصية (خلف الغبارى) الذى توفى - كما جاء فى تاريخ ابن اياس - فى أوائل القرن الخامس عشر ، وخلف لنا حكما مماثلة لحكم ابن عروس - وربما فاقتها عمقا وطلاوة - الا أنها لم تعظ بمثل

ما حظيت به من الذيوع والبقاء ، ومع ذلك فقد خلد التاريخ من ملامح شخصية (الغباري) أكثر مما خلد من ملامح شخصية (ابن عروس) . والحقيقة أن السر في غموض شخصية ابن عروس ، أنه لم يعيش في مصر ، وإنما عاش ومات في موطنه (تونس) ، بعد أن زار بعض بلاد الجزائر والمغرب ، ولم تعيش بيننا إلا حكمه التي جاء بها مريدوه وأتباعه من الحجاج والعلماء وطلاب العلم والمهاجرين إلى مصر ، الذين نشروا الطريقة المنسوبة إليه ، وهي (الطريقة العروسية) إحدى فروع (الطريقة الشاذلية) .

اسمه ونسبه :

أما عن اسمه ونسبه كاملين ، فهو (أحمد بن محمد بن عبد الله بن أبي بكر بن عبد الدايم (الشهير بابن عروس) ابن عبد القادر التميمي الهواري) ، وكانت أمه (حميدة) أو (سائلة) تنتمي إلى بلدة (مصراطة) بطرابلس الغرب . ولذلك كانوا يسمونه (ابن الطرابلسية) .

أما عن سبب تسمية جده الأعلى عبد الدايم (ابن عروس) فقد جاء بكتاب (الوصية الكبرى) الذي ينسب إلى خليفته الخامس ومحيي طريقته (عبد السلام الأسمر) أن أباه عبد القادر لم يمكث مع أمه في عرسها إلا ساعة واحدة ، فارقها بعدها ، ولم يظهر له خبر ، فلما أنجبت عبد الدايم وشب عن طوقه ، عرف (بابن عروس) .

والحقيقة أن اسم (عروس) من الأسماء التي كانت معروفة بالمغرب ، فهناك قبيلة تسمى (قبيلة بني عروس) في (جبل العلم) أحد جبال (غمارة) بالمغرب الأقصى .

وقد نقلنا نسب ابن عروس هذا عن كتاب (ابتسام الغروس ، ووشى الطروس ، في مناقب قطب الأقطاب ، سيدي أحمد بن عروس) الذي ألفه (الشيخ عمر بن علي الجزائري الراشدي) وهو أكثر ما كتب عن ابن عروس وضوحاً وتدقيقاً ، وإن كان لا يخلو من المبالغات ، التي يتسم بها هذا النوع من المؤلفات .

وقد ورد له نسب آخر في كتاب (الوصية الكبرى) إذ ذكر أنه (أحمد بن محمد بن عبد السلام بن أبي بكر بن عروس التميمي الهروي بن عبد الواحد بن كميبة بن سعيد بن رواحة بن شيبه بن كنانة بن قتادة بن الفضل بن عباس بن عمر بن عبد الله بن عبد القادر بن سعيد الشريف الهاشمي) .

وذكر (الشيخ كريم الدين البرموني المصراطي)

في كتابه (روضة الأزهار ومنية السادات الأبرار في جمع مناقب صاحب الطار) الذي نقحه واختصره (محمد بن محمد بن عمر مخلوف الشريف) في كتاب جديد سماه (مواهب الرحيم ، في مناقب مولانا الشيخ سيدي عبد السلام بن سليم) أن نسب ابن عروس كما يلي (أبو العباس أحمد بن عبد الله بن أبي بكر بن سيدي عروس الهواري التميمي) .

والواقع أنه بالإضافة إلى كثرة ما يشوب ألفاظ هذين الكتابين من التصحيف والتحريف الظاهرين فقد ملأنا بكثير من المعلومات المشوشة المتضاربة ، التي قد يرجع بعضها إلى فعل الاتباع والمريدين والنساح .

مولده وسيرته :

كان مولد ابن عروس بقرية (المراتين) بالجزيرة القبلية ، على بعد خمسين ميلاً من مدينة تونس . وقبل بلوغه ، ترك أسرته ، ورحل إلى تونس ، وأوى إلى زاوية (الشيخ أبي عبد الله محمد المحجوب) تحت (جامع الهواء) ثم انتقل إلى غيرها .

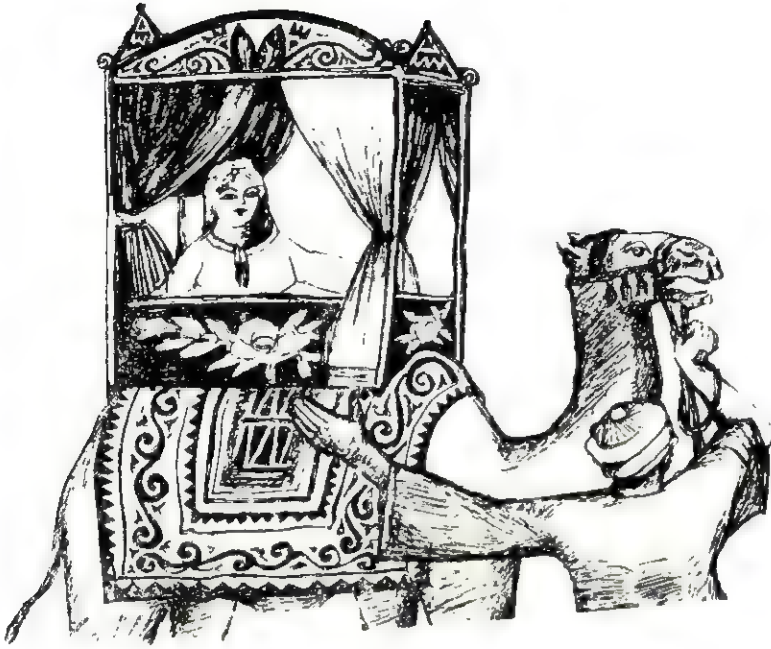
وقد اشتغل في فترة من حياته بنشر الحطب كما اشتغل بالتجارة ، فكان يتجر الحارث ثم اشتغل في أحد الأفران ، ثم انتقل إلى بلدة (بنزرت) ثم إلى (باجة) ثم إلى غيرها .

ثم تفرغ للعبادة ، وعرف عنه الزهد . فكان لا يأكل إلا المنبذات من الحضر ، وقطع الحبسز الملقاة . ولا يتسول . وأقام فترة من حياته بمقام الشيخ (أبي مدين شعيب) بعباد تلمسان بالجزائر ثم انطلق غرباً حتى بلغ مراكش ووصل حتى مدينة سبتة .

وبعد أن أقام بتلك البلاد طويلاً ، عاد منها إلى تونس وقد شب واكتملت رجولته ، فاجتمع حوله الناس ، وكثر المعتقدون فيه ، وأقام في بداية الأمر في (فندق الرصاص) ثم انتقل إلى فندق آخر أقام في سطحه وكان يخاطب زواره من مكانه ، وهم وقوف بأسفله .

ولما كثر مريدوه أقام له (السلطان محمد المنتصر بن المنصور بن فارس) وهو من سلاطين بني حفص ، زاوية له في ذلك الفندق .

وكان ابن عروس يكنى (بأبي الصرائر) . وقد حرفت تلك الكنية إلى (أبي الطير) في كتاب (الضوء اللامع لأهل القرن التاسع) (لشمس الدين محمد بن عبد الرحمن السخاوي) وسبب تلك الكنية أنه كان يحمل الصرائر



وتحدث (عبد الرؤوف المناوي) عن بعض أحواله الأخرى في كتابه (الكواكب الدرية في تراجم السادة الصوفية) فوصفه بأنه (العبد الصالح المجدوب الكبير الشأن) وأنه (كان من كبار الأولياء أهل الجذب بتونس) ، وإن (له كرامات ظاهرة وأحوال باهرة) وأنه (كان مهابا جدا ، لا يقدر على لقائه كل أحد بحيث يقشعر البدن لرؤيته) ومن الكرامات التي نسبتها إليه (أنه كانت الطيور الوحشية تنزل عليه ، وتأكل من يديه) و (أنه كان عنده جمع وافر من الفقراء فكان يمد يده في الهواء ويحضر لهم ما يكفيهم من القوت) .

وذكر أن رجلا « دخل عليه لزيارته ، فرأى طول أظافره ، وشعث رأسه ، فحدثته نفسه بشيء فقال له : السبع يكون بالاطفار » . وقد أضفى عليه اتباعه ورواة سيرته الكثير من صفات الشجاعة والبطولة الحارقة ، فجاء في (الوصية الكبرى) أن (من علو مقامه كان يركب على الأسد ، ويتعمم بالثعبان ، ومن مناقبه كانت لا تنفر منه الطيور وتنزل عليه بأجنتها ويعرف كلامها ، وتعرف كلامه) وأنه كان ينقل على ظهره العشرة القناطير من الحديد ، وينقل على عاتقيه النخلة الطويلة الغليظة ، وأنه كان يأمن

الثقيلة - جمع صرة - ويمر بها في أزقة تونس اذلالا لجسده ، وتكفيرا عن ذنوبه ، ويقال انه نم يحمل تلك الصرائر دفعة واحدة ، وإنما فعل ذلك بالتدريج ، فصر في يادى الامر صرة واحدة قدر النارنجة في طرف كسائه ثم زاد فيها شيئا فشيئا ، حتى عظمت جدا ، وأضاف إليها تباعا عدة صرائر أخرى ، ثم علقها على طرفي خشبة ، وجعل يحملها على كتفه اليمنى تارة ، وعلى كتفه اليسرى تارة أخرى .

وصفه ومناقبه :

وكان ابن عروس - كما ذكر الشيخ عمر الجزائري - (أزهر اللون ، ضخم العظام ، بعيد ما بين المنكبين ، عريض الصدر ، ربة في قدمه ، إلى الطول ، كث اللحية ، أشهل العينين ، عريض الوجه مستديره ، مع الجمال البارز في البنية الكاملة السوية ، والصورة القويمة القوية) .

أما عن ملبسه فقد ذكر أنه (كان حسن الهيئة ، نظيف الحال ، يلبس عليه جبة بيضاء من صوف ، وشملة بيضاء ، ويلبس القبقاب في الشتاء والصيف ، ويعمل عدد من الخلفاء في زمامه) .

وبالغ في نسبة كثير من الكرامات والحوارق إليه .

الاقفال أن تفتح ، فتستجيب له •

وفاته وضريحه :

ذكر عبد الرؤوف المناوى فى معرض ترجمته لابن عروس ، أنه توفى سنة نيف وسبعين وثمانمائة وذكر (أبو الفلاح عبد الحى بن عماد الحنبلى) الذى نقل عن المناوى ترجمة ابن عروس فى كتابه (شذرات الذهب فى أخبار من ذهب) أنه توفى فى حدود سنة ٨٧١ هـ •

وذكر (الشيخ حسين خوجة بن على الحنفى) فى كتابه (الذيل لكتاب بشائر أهل الايمان فى فتوحات آل عثمان) فى معرض ترجمته (للشيخ أبى الفضل المراتى) أن جده صلى على (أحمد بن عروس) عند وفاته ، وقد توفى ذلك الشيخ بتونس سنة ١٠٨٥ هـ •

أما (الشيخ عبد الكريم البرمونى) فقد ذكر فى كتابه (روضة الازهار) تاريخ وفاته على وجه التحديد ، فقال انه توفى فى ٨ من صفر سنة ٨٦٨ هـ ، وهو ما ذكره (محمد الباجى السعودى) فى كتابه (الخلاصة النقية فى أمراء افريقية) •

وإذا صح ذلك ، يكون قد توفى فى زمن (السلطان أبو عمرو عثمان بن عبد الله محمد الحفصى) •

وكانت وفاته - كما ذكر البرمونى - عن خمسة عشر ومائة سنة •

ومن بعض الحواشى التى نسبت اليه بعد وفاته انه تكلم وهو ميت ، ثم تكلم وهو محمول فى النعش وقد دفن بالزاوية التى أقامهما له (السلطان محمد المنتصر) ، وقد دفن فى تلك الزاوية (عثمان داي) أحد ولادة تونس فى العصر العثمانى سنة ١٠١٩ هـ • كما دفن فيها (رمضان داي) فى سنة ١٠٤١ هـ • حتى بنى له ابنه (حمودة باشا) ضريحاً فى مسجد خاص •

ولا تزال زاوية ابن عروس قائمة حتى الآن •
حكم ابن عروس :

تتردد على ألسنة الناس عشرات من الحكم

التي ينسبونها - بالحق أو بالباطل - الى ابن عروس •

وعلى الرغم من بساطة المعانى التى تتضمنها هذه الحكم ، فقد استمدت جاذبيتها وخلوها من صياغتها الشعرية ، وأسلوب انشائها •

وقد جاء فى (الوصية الكبرى) أن ابن عروس كان ينشد تلك الحكم بصوت شجى ، وأن الله وهبه صوتاً لم يكن يوجد فى زمنه أجمل منه ، وأن الناس كانت تبكى اذا استمعت اليه •

وقد أضفى هذا الكتاب على تلك الحكم طابعاً أسطورياً مثلاً • فكان مما رواه عنها أن مريدى ابن عروس جمعوا منها ما يملأ ثلاثمائة كتاب وسجلوا عن مناقبه ما يملأ عشرين كتاباً ، فلما سمع بها حاكم الجزائر أرسل الى حاكم تونس أن ياتيه بها فأرسلها اليه فى سفينة • فما أن وصلت حتى أمر باحضار علماء البلاد فلما قرئت عليهم اعترضوا عليها وقالوا (هذا علم لا ينفع وجهل لا يضر) وأفتوا بوجوب حرقها ، ولكن النار لم تفعل فيها شيئاً ، فوضعوها فى سفينة خرجت بها الى عرض البحر ، وألقيت فيه ، فابتلعها سمكة ضخمة (كجبل أحد) ومكثت تلك الكتب فى جوفها سبع سنين ، حتى ماتت فألقاها البحر الى ساحل الاسكندرية فى ظلام الليل ، فكان لها نور عظيم ، كوميض البرق فجاء الناس واتفقوا على اقتسامها فلما شقوا بطونها وجدوا تلك الكتب فيها ، وشاع الخبر الى أن بلغ تونس ، فسارع حاكمها الى شرائها من حاكم الاسكندرية بالذهب الوفير وردها الى بلاده •

ويطلق أتباع ابن عروس على الحكم التى تصاغ فى هذا القالب (المقطعات) وقد سار بعضهم على نهجه فى نظمها ، واشتهر منهم (على بن درواز) المتوفى سنة ٩٢٨ هـ و (عبد السلام الاسمر) المتوفى سنة ٩٨١ هـ •

وربما كان الكثير من مقطعات ابن عروس الشائعة فى مصر ، هى فى الحقيقة من صياغة بعض أتباعه المصريين ، لأنها مصرية الأسلوب أو ربما اقتصر الأمر على تمصير بعض ألفاظها فقط والواقع أن القارىء أو السامع المصرى لا يجد فى مقطعات ابن عروس التى صيغت بلهجته الأصيلة ، الا القليل من الألفاظ الغريبة عنه •

وسنذكر فيما يلى أمثلة من تلك المقطعات التى

وردت في بعض المؤلفات غير المصرية مثل (ابتسام العروس) و (مواهب الرحيم) و (المنهل العذب في تاريخ طرابلس الغرب) (لأحمد بك النائب الانصارى الطرابلسي) ولم ترد في (ديوان ابن عروس) المعروف في مصر .

و (الدلاعة) هي البطيخة .
و (تتكرب) أي تدرج .

وله في ذم الدنيا :
ما غرها ؟ غرها البين
وأهل العقول استراحوا
ما دافنت من سلاطين
وشيشان بالجبر طاحوا
أين الذين قلبنا
لعبت عليهم وراحوا
و (الشيشان) هم العبيد .

ومن أمثلة المقطعات التي تنسب إلى خليفته
(عبد السلام الأسمر) :
الصبر مر يرى الإنسان
والمر يرجع حلاوى
صبرت صبر أيوب ولقمان
وغلبت نفسي الشهاوى
و « يرى » أي يبرىء ، أو يشفى

صبرت وأصبر عناني
وفرج الإله قريب
والعسر يعقبه يسران
والى صبر فليس يخيب

ومن مقطعاته المشهورة (سلسلة الفروع)
التي تشتمل على ما يزيد عن الثمانمائة بيت ،
ورد بعضها في كتاب (روضة الأزهار) وفيها
يقول :

يا مهزون الأسباب
العفو عاصى كذاب
عبدك لا تفير
يا ربى قلبى

يا طيب الأنفاس
بالوا داوينسى
يا مثبت الأغراس
ثبتنى على دينى

ما أهل من جا البحر حاج
وطمع بالعلوم يفتخر
عبى أحمال الزجاج
يجب اللز مع الحجر

و (اللز) هو الضغط أو الدفع أو الارتطام .
آه من علة الفم
ومن جرح ما له مداوى
ومن عرض ما عاد يلتئم
جاعت ناس الشهاوى
ومن رجل تمشى على ثم
ومن دهر ما صبح يساوى

تسعة وتسعين دار
في وسط راسي مقيمة
النار ما تشبج النار
ولا تعطش لنا بهيمة
و (تشبج) أي تهلك أو تتغلب .

ومن كان شوره يمضيه
فن يترك الضو لايج
وان كان كاده يغليه
لا يعترض للفضائح
و (الشور) هو الرأى أو المشورة
و (يمضيه) أي يقضى له .
و (الضو) هو الضوء .
و (الكاد) هو العمل ، أو الجهد .

الدنيا مثلتها دلاعة
تتكرب من جملة الدلاع
فاذا لحقتها من الطماعة
أرماهم في يرماله قاع

اشتهرت به حتى الآن ، وهو انشاد المقطعات مع الرقص على دقات الدفوف التي يسمونها (البنادير) جمع (بندير) وهي من الاسبانية Panderero وهي احدى الكلمات التي أتت بها الأندلسيون المهاجرون مع مسمياتها الى شواطئ شمال إفريقيا .

وكان (عبد السلام الاسمر) قد أعجب بهذا اللون من الأداء منذ شهد بعض المغاربة يتشدون على ضربات تلك البنادير أشعارا (لشيوخ مشاد الدينوري) فخر مغشيا عليه ، ثم انتابته حال من البكاء ، وأخذ (يشطح) رغما عنه . فلما تكرر منه ذلك نهى شيخه (عبد الواحد الدكالي) وجبسه . الا أنه شهد رؤيا جعلته يعدل عن معارضته لتلميذه فأفرج عنه ، وقال له (قد صرح لك أهل السموات والارض في البندير أنت ومن تبعك) .

وقد بلغ من براعته في ضرب البندير أن زعم أتباعه أنه كان اذا ضربه اهتز كل من حوله حتى الجماد وسمعوا ضرباته تقول (الله ... الله) .

وقد علل (الشيخ طاهر الزاوي) : الحال التي كانت تنتابه كلما سمع ضربات البنادير ، مع معارضة من يقتدى به في ذلك من أتباعه بقوله (وقد اعترته حال من كثرة الذكر والعبادة لازمته الى أن مات . كان يغلب عليه بسببها الوجد والهيام في حب الله تعالى ، ويتحرك فيها حركات لا ارادية ، ظنها من لا يعرف الشوق الى ذات الله تعالى ، أنها رقص يأتيه باختياره في بعض الاوقات ، فقلده بعض العامة ، وصاروا يجتمعون على ضرب الدفوف ، ويرقصون ، زعمًا منهم أن الشيخ كان يرقص ، وهو زعم خطأ ، وتقليد في غير محله . لأنها حال كانت تعتريه بدون اختياره ، ونتيجة لتأثر نفسه بحب الله تعالى استغرقت روحه في التفكير في ذات الله ، فغاب عن حسه وصار لا يشعر بما يصدر عنه من حركات) .

وعلى الرغم من هذا الرأي ، وهذا التعليل ، فقد ظل الانشاد والرقص على ضربات الدفوف من أبرز مميزات الطريقة العروسية .

وتوجد في بعض أنحاء مصر جماعات من المنشدين والراقصين على ضربات الدفوف ، ينسبون أنفسهم لتلك الطريقة ، ويطلق عليهم (أولاد عروس) . وهم ينشدون مقطعات بعضها لشيخوهم والبعض الآخر من وضعهم ، في بعض المناسبات الدينية ، أو المناسبات الخاصة ذات الطابع الديني ، كحفلات الختان والزوار . وفي واحة سيوة يطوفون بالدور وهم يرددون

وكما تنسب كثيرا من المقطعات زورا الى (أحمد ابن عروس) فقد نسب مثلها أيضا (عبد السلام الاسمر) . وقد ذكر (الشيخ طاهر أحمد الزاوي الطرابلسي) في معرض ترجمته له في كتابه (أعلام ليبيا) أنه (ابتلى بأقوام من العامة بعد موته ، وصفوه بما ليس فيه ، ونسبوا اليه ما لم يقله . وألقوا فيه قصائد عامية ، ينبو عنها الذوق ، نسبوها له زورا وبهتانا ، وضمنوها هراء من القول ، لا يصدر عن أجهل الجاهلين ، فضلا عن عالم جليل ، مثل الشيخ عبد السلام الاسمر) . وكان من انحرافات التي نسبها أتباع (عبد السلام الاسمر) اليه أنه نطق بتلك المقطعات ، وهو لم يزل جنينا في بطن أمه .

الطريقة العروسية :

كان ابن عروس يلقب (بذي القرنين) أي (ذي الشياطين) . وذلك لأخذه الطريقة عن شيخين أحدهما - كما كان يدعى - (الحضر عليه السلام) ، والثاني (فتح الله بن يوسف العجمي) المدفون بتونس ، وقد أخذ عنه الطريقة الشاذلية ، التي أخذها عن ياقوت العرش عن أبي العباس أحمد المرسي عن (أبي الحسن الشاذلي) صاحب الطريقة .

وقد سلك ابن عروس وأتباعه من بعده بتلك الطريقة مسلكا خاصا ، اكتملت ملامحه على يد خليفته الخاص (عبد السلام بن سليم . الفينوري) الذي ولد في بلدة (زلتين) بطرابلس الغرب سنة ٨٨٠ هـ ، وتوفي سنة ٩٨١ هـ فجعل منها طريقة جديدة أطلقه عليها « الطريقة العربية » التي اعتبرت فرعا عن الطريقة الشاذلية ولقد أخذ (عبد السلام الاسمر) تلك الطريقة عن شيخه «عبد الواحد الدكالي وعن (أحمد ابن عبد الله الرشيد» المعروف (بأبي تليس) عن (أبي راوي الفحل عن (أحمد بن عروس) فجعل منها طريقة جديدة أطلق عليها « الطريقة العربية » التي اعتبرت فرعا عن الطريقة الشاذلية .

ولقد أخذ (عبد السلام الاسمر) تلك الطريقة عن شيخه «عبد الواحد الدكالي» وعن «أحمد ابن عبد الله الرشيد» المعروف (بأبي تليس) عن (أبي راوي الفول» عن «أحمد بن عروس» . ومن الكتب التي ألفها (عبد السلام الاسمر) في تلك الطريقة كتاباه المعروفان (التحفة القدسية لمن أراد الدخول في الطريقة العروسية) و(الانوار السنية في أسانيد الطريقة العروسية) وقد أضفى على تلك الطريقة طابعا جديدا ،



الطريقة العروسية في الجامع الأزهر ، وينشد فيها مقطعات ابن عروس ، ويقال ان علماءها لم ينكروا عليه ذلك ، بل كانوا يشاركونه الحضرة ، ويأخذون عنه العلم .

ومن العروسيين الأول الذين وفدوا على مصر (كريم الدين البرموني المصري) الذي كان من أشد المنكرين على (عبد السلام الاسمر) في بادي الامر ثم أصبح من أخلص الناس له ، وأخذ عنه تلك الطريقة ، ولازمه الى أن توفي ، ثم عاد الى مصر وأقام في مدينة طنطا ، فترة ما ثم بارحها بعدها الى مكة .

ومنهم (سالم بن محمد بن عز الدين السنهوري) أحد مريدي (عبد السلام الاسمر) وهو مصري الاصل ، وقد وردت ترجمته في (خلاصة الأثر) .

ومن الملاحظ أن (عبد الوهاب الشعراني) لم يذكر شيئا في طبقاته المسماة (لوايح الانوار) عن ابن عروس وطريقته ، مع أنه ولد في سنة ٨٩٨ هـ وتوفي سنة ٩٧٣ هـ .

ويبدو أن هذه الطريقة لم تنتشر ، ويكثر اتباعها - في القاهرة على الأقل - الا في زمن متأخر اذ لم يرد لها ذكر في كتاب الجبرتي ، ولا في رحلة (عبد الغنى النابلسي) ، ولا فيما انتهى اليها من المؤلفات الاخرى التي عانيت بأحوال الطرق الصوفية وأربابها . ولعل أقدم اشارة الى

أناسيدهم وأورادهم مع بردة البوصيري ، وبعض الأوراد الشاذلية ، والفاتحة ، فيلقاهم أصحابها باطلاق البخور ، وايقاد خشب الزيتون ، معتقدين فيهم القدرة على القضاء على الوبئة ، وعلاج بعض الامراض .

وقد تفرعت من الطريقة العروسية مع الايام - طريقة أخرى هي (الطريقة السلامية) التي اشتق اسمها من اسم (الشيخ عبد السلام الاسمر) . وينتسب الى تلك الطريقة جماعات تسمى (أولاد سيدي عبد السلام) كما ينتسب (أولادعروس) أنفسهم الى (الطريقة العروسية) . وهم مشهورون مثلهم بالانشاد مع الرقص على ضربات الدفوف .

وقد فترت صلوات كثيرة من هذه الجماعات من (أولاد عروس) و (أولاد سيدي عبد السلام) كما فترت صلوات زملائهم من (أولاد أبي الغيط) الذين ينتسبون الى (أبي الغيث بن جميل) انيمنى ، بالطرق التي كان أسلافهم ينتسبون اليها ، وأصبحت - أو كادت تصبح - مجرد فرق فنية تصلح مادة خصبية وجذابة لدراسة أثر التصوف ، أو الطرق الصوفية في فنوننا الشعبية .

ويرجع عهد مصر بالطريقة العروسية ، ومقطعات ابن عروس الى زمن مبكر ، وذلك عن طريق بعض أتباعها الاول ، مثل (أحمد بن عبد الله الرشيد) المعروف (بابي تليس القيرواني) الخليفة الثاني لابن عروس ، وكان يقيم (الحضرة) على

وجودها في مصر هو ما ذكره (على مبارك) عنها في معرض الحديث عن الطرق الصوفية في مصر ، في الجزء الثالث من كتابه (الخطط التوفيقية) الذي طبع سنة ١٨٨٨ •

ولم تزل هذه الطريقة - وانظرية السلامة - من انطرق المنتشرة في مصر والمعتز بها رسمياً .
توبة ابن عراس :

يذكر رواية سيرة (ابن عروس في مصر ، انه أمضى شطراً كبيراً من حياته في الاجرام حده كتاب (تاريخ أدب الشعب) (لحسن مظلوم رياض) و (مصطفى محمد الصباحي) بثلاثين عاماً •

وذكر أن التوبة أدركته وهو في الحلقة السادسة من عمره ، فهم على وجهه متصوفا ناسكاً ، حتى توفي وقد جاوز الثمانين من عمره •

وقد تكون قصة اجرام ابن عروس وتوبته - كما ذكرنا - مجرد استنتاج من المعنى الذي تحتمله كلماته الماثورة التي تصدر ديوانه :

حرامى وعاصى وكذاب
عاجز هزيل المطايا
وتبت ورجعت للباب
هيا جزيل العطايا

ومن المحتمل أيضاً أن تكون تلك القصة من نسج خيال (أولاد عروس) متأثرين في ذلك بالنقص المشابهة التي يرددها اخوانهم (أولاد أبى الغيط) - الذين يماثلونهم في أسلوب الانشاد والرقص على ضربات الدفوف - عن توبة شيخهم (أبى الغيث بن جميل) الملقب (بشمس الشموس) الذي كان في بداية أمره عبداً يقطع الطريق بايمن وبينما هو كامن ذات يوم فوق شجرة مع بعض أعوانه ، لمباغطة إحدى القوافل اذ سمع هاتفاً يقول (يا صاحب اعينين ، كنت منا ومرجعك الينا) فانزعج ونزل عن الشجرة ، وطرح سلاحه وثيابه ، واكتسى بخلقات ممزقة ، وهام على وجهه : وانقطع لعبادة الله ، ولم يلبث أن كثر أتباعه حتى أصبحوا فرقة كبيرة ، أطلق عليهم (الغيثيين) أو (أولاد أبى الغيث) •

وتعد قصص اللصوص الثائنين ، الذين يرتقون من حضيض الاجرام ، إلى أسنى درجات الولاية من أكثر السير الشعبية جاذبية ، وأشدها تأثيراً •

ومن الكرامات التي تنسب إلى (سيدى على البيومى) منشئ الطريقة (البيومية) - إحدى فروع الطرق الاحمدية - في مصر ، أن العصاة وقطاع الطريق ، كانوا يتوبون على يديه ، فكان يقيدهم

بالسلاسل وأطواق الحديد ، في مقره بجامع الظاهر ، تكفيرا عن ذنوبهم ، فيصبحون من جملة دراويشه •

ومن أبطال قصص (الأولياء الثائنين) الشائعة في القاهرة ، (الشيخ صالح أبو حديد) و (الشيخ يوسف) اللذان كانا يقطعان الطريق مع ثالث في حارة (درب سعادة) قرب مبنى مديرية الأمن في عهد (محمد علي) •

وترجع تسمية الشيخ صالح (بابى حديد) أنه قيد نفسه - عندما تاب - بأغلال من حديد ، تكفيرا عن ذنوبه ، مثلما كان ابن عروس يحمل الصرائر الثقيلة على كتفيه لنفس الغرض •

وقد دفن الشيخ صالح بالمسجد الكبير الذي يحمل اسمه اليوم ، قرب مسجد السلطان الحنفى فى الحى المنسوب اليه ، كما دفن الشيخ يوسف فى مقبرة مجاورة لمقبرة (لاطوغل) فى الشارع الذى يحمل اسمه اليوم بجاردن سيتى •

وهناك احتمال آخر فى أن يكون هنالك نصيب من الصحة فى رواية توبة ابن عروس • اذ يفهم مما ذكره (عمر بن على الجزائرى) فى كتابه (ابتسام الغروس) أنه كانت تروى روايات عن سوء سيرته فحاول تبرئته منها ولم يذكرها جميعاً • وما ذكره عن أنه (كان لا يشاهد مصليا ولا صائماً • وكان يمازح النساء ، ويمزج بالفحش كلامه) وأنه (لولا ذلك لأجمع الناس على ولايته ، ولاجتمعا على صلاحه وهديته) •

وقد علل تلك النقص بأنها كانت نوعاً من (التخريب) وهو أن يوهم المرء الناس بأعماله أنه عاص بينما هو فى الواقع من الصالحين الأتقياء حتى يتضاعف ثوابه ولا يتهم بالرياء • وقدم أمثلة عديدة من تخريب بعض الأولياء • ومن ذلك ما رواه عن (ابراهيم الخواص) الذى كان لا يقيم فى بلدة الا أياماً معدودة ثم يرحل منها اذا اشتهر فيها بالصلاح ، وظل على ذلك حتى دخل إحدى البلاد فذاعت شهرة صلاحه فيها ، فصمم على ان يزيل تلك الشهرة ، لرغبته فى الإقامة فيها • فدخل أحد الحمامات العامة ، ولبس ثياب غيره ، وخرج يمشى رويداً حتى يلحقه الناس ، وينسبوا اليه اللصوصية ، فتزول عنه شهرة الصلاح •

فلما لحقوه واستردوا منه الثياب بعد أن ضربوه ، واشتهر فى البلدة باسم لص الحمام فانشرح خاطره ، وقال لنفسه (ههنا طاب المقام) • ويبدو أن ذلك الاسلوب مأخوذ عن (الملامتية) الذين ظهروا فى (نيسابور) بخراسان فى النصف

لعرف تاريخ وفاته، ولأقيم له ضريح يزار كعادة أسلافنا - ولوجدنا قرية أو عائلة تفخر بانتسابه إليها .

وإذا كنا قد رجحنا أن السبب في ادعاء رواة سيرته بأنه كان يعيش في أقصى الصعيد ، أنه موطن الهوارة الذين كان ينتسب إليهم - والمعروف أن الهوارة المصريين ينتمون إلى هواراة ليبيا وتونس حيث موطنهم الأصلي جميعا - فقد يكون مرجع ذلك أيضا أن حكمه كانت أكثر شيوعا في تلك المنطقة لأنها كانت مقصد العروسيين ، (أتباع الطريقة العروسية الشاذلية) من أبناء شمال أفريقية الذين كانوا يأتون لزيارة ضريح شيخ انشاذلية الأكبر (أبي الحسن الشاذلي) المدفون في (حميثرا) بالصحراء الشرقية ، في الطريق من مدينة (ادفو) إلى البحر الأحمر .

وليس بالأمر العجيب أن تنسب بعض الشخصيات الشعبية إلى غير مواطنها فهناك أماكن في مصر تنسب إلى شخصيات لم تطأها . . ومثال ذلك (اسطبل عنتر) بالقاهرة وأسيوط ، و (حربة أبي زيد) بالاسكندرية ، وهو نبع ماء قرب بحيرة (مريوط) جنوبى المدينة يزعمون أن (أبا زيد الهلالي) أحده من حربه ليروى عطش جيشه .

وفى الاسكندرية ضريح (للنبي دانيال) مع أنه لم يعيش فيها ، وقد توفي في (بابل) .

ومن القصص الشعبي فى الاسكندرية ما يدور حول زيارة النبي لها ، ويرى أحدا له فيها مع صاحبه (سيدي جابر الانصارى) - صاحب المسجد والحى المعروفين باسمه - و (سيدي أبي الدرداء) اللذين يوجد ضريحان لهما في المدينة ، مع أن الأول دفن بالمدينة المنورة، والثاني بالشام . وفى القاهرة ضريح (لرابعة العدوية) مع أنها دفنت بالقدس . وفى مدينة تونس - موطن ابن عروس - مقام (لأبي الحسن الشاذلي) مع أنه دفن - كما ذكرنا - بالصحراء الشرقية فى مصر .

والحقيقة أن ذبوع حكم ابن عروس فى مصر، والاعتقاد بأنه كان يعيش فيها ، وهو واحد من الأمثلة العديدة ، لوحدة الفكر الشعبى العربى ، الذى لا يعترف بالحواجز والحدود ، والجنسيات الصغرى ، بل يعتبر القصة والأغنية والحكمة انشعبية العربية ، عربية قبل أن تكون مصرية أو مغربية أو مشرقية أو سودانية ، ويعتبر البطل العربى - مهما كان موطنه الاصلى - ملكا للأمة العربية جميعا .

الثانى من القرن الثالث الهجرى، وكانوا يتعمدون انظهور بين الناس بما يبدو منافيا لظاهر الشرع، استتجلا بلا للذم والملامة ، لأنهم يعتبرون الدين معاملة بينهم وبين الله ، وسرا لا يطلع عليه أحد سواء ، بل لا تطلع عليه حتى نفوسهم ، لأن رؤية الافعال فى مذهبهم مبطله لها .

وقد هوى الملامتية المتأخرون بمذهبهم هذا إلى أخط درجات الفساد ، حتى أصبح اسمهم رمزا للعبث بأمور الدين ، وانترأخى فى العبادات ، والمجاهرة بالمعاصى .

وقد أراد (عمر الجزائرى) أن يوحى بأن ما نسب إلى ابن عروس من النقائص - لعل منها انلصوصية - لم تكن الا من أفعال التخريب .

ولعل ذلك هو السبب فى محاربة احكام والعلماء لابن عروس ، وأنكارهم ولايته ، حتى حاول حاكم الجزائر احراق ما كتب عن حكمه ومناقبه ثم اغرقها .

واننا ن نجد فيما سجله كتاب (الوصية الكبرى) عن سيرته ما يثبت سطوته ، وخروجه عن طاعة الحكام ، ومقاومته لهم ، فقد ذكر أن حاكم تونس بعث إليه جماعة ليقبضوا عليه ، فلما اقتربوا منه ، أمر الارض أن تبتلعهم ، فابتلعتهم جميعا ، كما أحرق جماعة من (بنى رياح) - وهم فرع من قبيلة (بنى هلال) - أروا الامساك به ، بنفخة منه . وقال (ومن سطوته كان اذا اغتاط يقف شعره ويخرج من قميصه وازاره ، ويزاحم أعداءه فيغلبهم ويقتلهم) (وكان لا يؤثر فيه حتى ضرب الحديد ولا رصاص ، ولا رماح) .

ابن عروس فى مصر :

يتضح مما تقدم أن ابن عروس لم يعيش فى مصر ، على الرغم مما يدعيه رواة سيرته فيها .

والواقع أن اسم (عروس) أو (ابن عروس) ليس من الأسماء المألوفة ، أو التى كانت مألوفة فى مصر فى يوم من الايام . ولو كان ابن عروس عاش فى مصر فى الزمن الذى حدده رواة سيرته، أى أواخر عصر العثمانيين ، وقبيل الحملة الفرنسية أى أواخر القرن الثامن عشر ، لتحدث عنه الجبروتى فى تاريخه فقد ولد الجبروتى فى سنة ١١٦٧ هـ (١٧٥٣/١٧٥٤) م وتوفى سنة ١٢٤١ هـ (١٨٢٥) م ، وبدأ يؤرخ للأحداث منذ سنة ١١٠٦ هـ (١٦٩٥/١٦٩٦) م وقد حفل كتابه بسير كثير من الشخصيات التى تقل أهمية عن ابن عروس .

ولو كان صحيحا أن ابن عروس عاش فى مصر

أبواب المحلة

١ - جولة لفنون شعبية

- لقاء مع الفنان سعد كامل
- السحر الرسمى والسحر الشعبي
- ألوان من الأدب الشعبي

٢ - مكتبة لفنون شعبية

- أحلام في النهار

٣ - عالم الفنون الشعبية

- فن زواج الفانك من إفريقيا في الأمريكتين
- الفولكلور الشعبي الروسي



جولت الفنون الشعبية

تحسين عبد الحميد

لقاء مع الفنان سعد كامل

في كل تطورات الحياة الانسانية ، سيبقى الفن ، بكل أشكاله ، عاملا أساسيا من عوامل التطور ، لانه ببساطة شديدة ، يساعد الانسان على تقبل الحياة ، وتذوقها ، وممارستها ، في جزئياتها وكمياتها ، وادا كانت حياة الانسان عموما ، خليطا من التوافق والتناقض ، بل وأحيانا الرفض ، لبعض مظاهر الحياة . فان للفن دوره في خلق نوع من التوافق بين الانسان والحياة والعالم . فيجعلها محتملة . وبغيره كعامل مساعد على التذوق والاحساس .

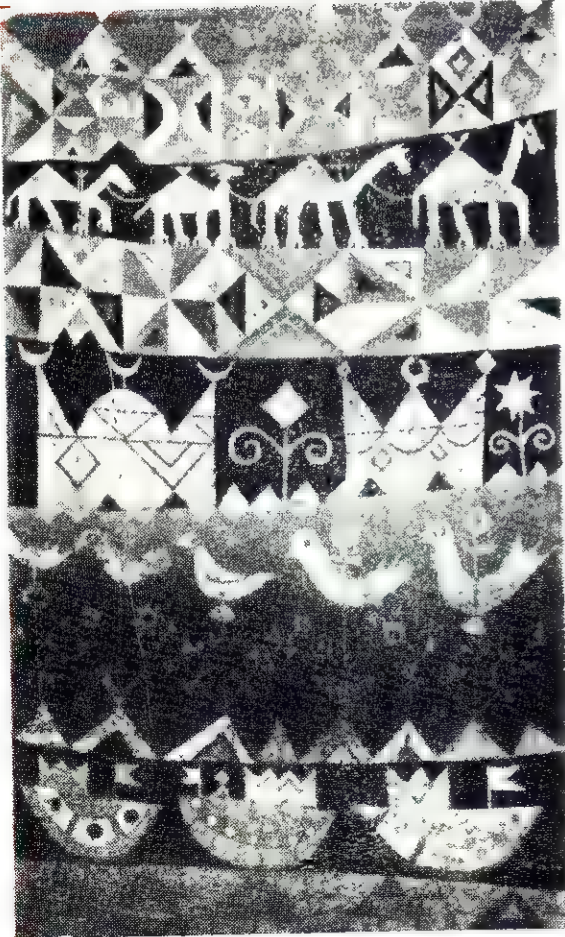
يتلشى العنصر الجمالى في كل الممارسات اليومية وتبقى عناصر القبح والشر ، والجمود ، وتختفى اللمسات الانسانية ، باختفاء اللمسات الفنية ، فيصبح الانسان ككل المخلوقات الجامدة ، بلا روح ، بلا خيال ، بلا فن ، بلا جمال ، واذا كان الفن في الماضي ترفا لا يمارسه الا القادرون عليه ، فان الفن بكل أشكاله أيضا - أصبح ضرورة في عالمنا المعاصر ، لكل حسب ما يستطيع أن يأخذ ويتذوق أو يفيد ويستفيد . وأصبح لكل مجتمع فنيون وفنانون رواد ، تماما ، مثل رواد المخترعات الحديثة والرواد السياسيين والاجتماعيين ، وتقاس صلاحيات المجتمعات ونضجها بما تقدمه لهؤلاء الرواد على مختلف المستويات من حماية



الفنان سعد كامل



أبو زيد الهلالي



وتكريم ، تماما كما يقاس تخلفها بإهمالها لهم •
ونناسيها لأعمالهم •

وكان لقاءنا هذه المرة - مع أحد هؤلاء الرواد ،
أنه الفنان الشعبي ، سعد كامل •

فهو ليس فنانا شعبيا باللغة الدارجة ، تلك
اللغة التي يجعل بل من قال - يا ليل يا عين ،
أو قال سينا عن « الضست - واقفه » - فنانا
شعبيا ، ولكن شعبيته ، تأتي من بضجه الفني
والعلمي ، فهو من أولئك الفنانين الذين يستوحون
أعمالهم من تراث شعبهم الفني ، ذلك التراث
المضيء ، الذي يحاول الكثيرون إهماله الأثرية عليه ،
ويتحولون بقلوبهم ووجدانهم وعقولهم عبر
البحار ، إلى أوروبا ، ليستوحوا منها ، ومن تجارب
شعوبها - التي هي غير تجاربنا - نماذج تقدم
لنا على أساس أنها فن معاصر •

لم يفعل سعد كامل ذلك ، ولكنه ذهب إلى أوروبا ،
ونعلم هناك ما استطاع أن يستوعب من طرق
واساليب وتكنيك ، وعاد ليطبّقها في أعماله ،
كعامل مساعد في إبراز وتقديم ألوان متعددة من
فننا الشعبي •

مثله الأعلى ، قومه البسطاء ، وهدفه

النهائي أن يرتبط الفن بالحياة ،
بحياة قومه البسطاء أيضا • وانفق

الجزء الأكبر من حياته في جمع وتدوين وترتيب
أكثر النماذج الفنية دقة يستطيع إنسان فرد أن
يقنتيها ويصنفها ويعرضها ، ويتواضع الفنان ،
يعرض علينا سعد كامل بعض مقتنياته ، وبعض
أعماله أيضا •

فمن مقتنياته : تلك المجموعة النادرة من
الخزف • والتي يرجع تاريخ بعضها إلى الأثر من
٩٠٠ عام ، وتتميز هذه المجموعة - بالإضافة إلى
كثرتها عدديا • إذ تتعدى الألف قطعة • بأن
رسوماتها مختلفة التكنيك ، حسب عصورها
المختلفة ، وبعضها مدهور بامضاء الفنان الشعبي
الذي ينتمي إلى عصرها وقام بصنعها ، ونجد في
معرض سعد كامل المزيد من الأشكال المختلفة
لشبابيك القلل ، مرتبة حسب عصورها أيضا ،
أما مجموعة عرائس العصر القبطي والعصر الإسلامي
تلك العرائس التي كانوا يضعونها في القبور مع
الموتى ويطلقون عليها اسم « ونيسة » لكي تقوم
بخدمة الموتى - امتدادا للاعتقاد الفرعوني القديم ،
فهى - أي مجموعة العرائس هذه - تجعلك تعيش
عصورا مختلفة ، حسب ترتيب فني دقيق ،

نشعر فيه بلمسات الفنان سعد كامل حتى في طريقة عرضها وتصنيفها .



الزير سالم وجساس

وسوف يبهرك بلا شك ، اذا ما زرت معرض الفنان سعد كامل - مجموعته الرائعة من الأزياء الشعبية ، تلك الأزياء التي صنعها فنانون شعبيون من اخميم ، وسوهاج ، واسيوط يرجع تاريخها الى أكثر من ٢٠٠ سنة ، وبعضها يوعى في القدم ليصل الى العصر القبطي ، وأوائل العصر الاسلامي ، تلك الأزياء التي نأنت نستخدم «لمساتين» زفاف ، ولما قمت بحمل واحد من هذه الأزياء بين يدي ، شعرت بثقله الشديد ذلك الثقل الذي لا يتناسب وشكله أو رقة النسيج المصنوع منه ، وفسر لي سعد كامل ذلك ، بأن نقوش هذا «الفرسان» كلها من الذهب الخالص ، ولشد ما كانت دهشتي ، عندما تبينت ذلك ، فعند سعد كامل أزياء موشاة بالذهب ، والفضة ، تدهشك ، ببراعة ودقة ذلك الفنان الذي استطاع أن يزين النسيج ، بهذه المعادن النفيسة دون أن تشعير بذلك . واذا كانت مجموعة الأزياء الشعبية التي يمتلكها سعد كامل ، تعتبر في رأيي أكثر وأندر مجموعة يكتنيها فرد في العالم ، فإن روعتها لا تأتي من تنوعها وكثرتها ، أو ألوانها التي ما زالت حتى الآن رائعة رغم قدمها ، ولكنها تأتي أيضا من طريقة عرضها وتسلسلها حسب عصورها ، وعلى الرغم من أن بعض هذه الأزياء تطور استخدامها الآن ، كملبس خاص للزوار إلا أنها في مجموعها تشهد بعظمة أولئك الذين أنفقوا فيها من الوقت والجهد ، ما جعلها جديرة بالانتماء الى عصورهم وفنهم عبر الزمن .

اننا اذا نظرنا الى مقتنيات سعد كامل ببعض الثاني ، فبوسعنا أن نتعلم الكثير من الفنانين الشعبيين في مختلف العصور ، وسنجد لديه أيضا الكثير الذي لو أردنا الكتابة عنه لاستهلكنا معظم صفحات المجلة ، سنرى «التختران» بحجمه الطبيعي ، ونجد كسوة الجمل المزينة بمختلف الرسوم والألوان ، تلك الكسوة التي كانت توضع على « الجمل المحفوظ » الذي كان يحمل كسوة الكعبة المكرمة كل عام .

في ذلك الاحتفال الذي نعرفه باسم « الجمل » الى آخر هذه المقتنيات النادرة التي يحفل بها معرض الفنان سعد كامل .

أما عن أعماله .. فسنجد الكثير أيضا ..



التختران

من طابع الجمود والرتابة . يبقى . . أن نقدم لقرائنا شيئا من نشاط فناننا الشعبي سعد كامل :

ولما سأله أنا هذا السؤال قال :

« لقد حصلت على دبلوم أكاديمية روما للفنون الجميلة بدرجة ممتاز تخصص (زخرفة حائطية) عام ١٩٥٣ ، وأقيمت معرضين خاصين لأعمالي في النسيجيات المرسمة في ١٩٥٤ ، ١٩٥٦ في القاهرة . واشتركت في المعرض المصري الإيطالي عام ١٩٥٤ ، وفي المعرض المصري ببيكين عام ١٩٥٥ ، ومعرض الأرتيجناتو الدولي بفلورنسا بإيطاليا عام ١٩٥٨ ، وفي بينالي الاسكندرية الثالث عام ١٩٥٩ ، وفي المعرض التطبيقي العربي الذي أقيم بموسكو وبرلين عام ١٩٦٢ - ١١٦٣ ، واشتركت كذلك في المعرض التطبيقي الثاني لجمعية محبي الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ وفي بينالي الاسكندرية الخامس عام ١٩٦٣ .

وأقيمت معرضا خاصا لأعمالي في الرسم والنسيجيات المرسمة بمتحف بروكلين بنيويورك عام ١٩٦٤ ، واشتركت في بينالي لوبليانا الدولي بيوغوسلافيا عام ١٩٦٧ ، وبينالي فينيسيا الدولي بإيطاليا عام ١٩٦٨ ، كما حصلت على العديد من الجوائز منها :

- جائزة مرسوم الأقصر عام ١٩٤٩ .
- دبلوم شرف وشهادة تقدير في معرض الأرتيجناتو الدولي عام ١٩٥٨ .
- الجائزة الأولى في بينالي الاسكندرية الثالث ١٩٥٩ .

ذلك أن سعد كامل لم يفعل القليل ، ويتكلم الكثير - على عادة بعض مدعى الفن ، ولكنه كفنان ، عمل كثيرا وتحدث قليلا . . فجاءت أعماله لتتحدث عن نفسها .

لقد استخدم سعد كامل ، مادة الكليم ، ونفذ عليها أعماله الفنية ، وقد عرض بعضها في المعرض الدولي للفن التطبيقي في فلورنسا عام ١٩٥٤ ، وقد شاهدنا بعضها ، فرأينا محاولة لخلق فن شعبي من رسوم السجاد ، تمتاز بالطابع المحلي ، استمد الفنان فيها مادته من واقع الحياة والبيئة المصرية ، مثل تلك السجادة التي نجد عليها رسم (أبو زيد الهلالي) وهو يحارب بالسيف « الزناتي خليفة » وأخرى « لعروسة المولد » ثم « فوانيس رمضان » ، وكلها من صميم الحياة الشعبية المصرية . بالإضافة الى مجموعة سجاجيد مختلفة الأحجام والأشكال ، كل رسومها تقريبا مستوحاة من قصص ألف ليلة وليلة .

وإذا ما حاولنا الفناء بعض الضوء على هذه الرسوم ، سواء في السجاجيد أو في الحفر ، الذي برع فيه سعد كامل أيضا ، فسنجد أن أسطورة أو قصة أبو زيد الهلالي والوزير سالم رغم كثرة تناولها من جانب أكثر من فنان ، فإن سعد كامل استطاع في استلهامه لهذه الأسطورة ، أن يمزج فيها الطبيعة بالخيال ، مضيفا إليها التكوين المدروس وبوسعنا أن نشعر للوهلة الأولى أن الحلول التي قدمها سعد كامل غير الحلول التي استطاع أن يقدمها غيره ، فقد طور الحصان ، لكي يتناسب مع العصر ، وجاءت إضافاته الفنية في وضعها الصحيح بحيث يشعر المشاهد لها بطعم ، ومذاق فني خاص ، هو طعم ومذاق سعد كامل الفنان الشعبي المثقف .

ولقد تفاوتت الإضافات والحلول ، وتوزيع الألوان بصورة تخدم اتجاه العمل الفني الذي مارسه ويمارسه سعد كامل في معظم أعماله ، سواء في ، لوحة الوزير سالم ، أو حواء وآدم أو لوحة « الراقص على الحصان » التي كانت تمارس في الأفراح الريفية ، وما زالت حتى الآن ، تلك اللوحة التي صنعها سعد كامل بطريقة الحفر على المشمع - وفي لوحة الفرسان الثلاثة ، استطاع سعد كامل ، أن يعطي عمقا جديدا لهذه اللوحة ، بحيث يكون بوسعنا أن نرى الأحصنة من مختلف الاتجاهات ، وذلك عن طريق تنويع الرسم مع محاولة خلق إيقاع حركي معين ، أو خلق النغم كما يقول الموسيقيون ، ونجح سعد بذلك في أن يخرج هذه اللوحة ، أو معظم لوحاته ، تقريبا ،



الفرسان الثلاثة

ندمج غالبا في العناصر القديمة المتأصلة منذ آلاف السنين .

ويقول سعد كامل : اذا ما التقى الرسم المتقن مع النسيج ، التقى الفن والصناعة التقاء يكمل كل منهما الآخر ، وهذا الالتقاء يحقق في النهاية العمل الفني المتكامل ، وهذا بالضبط ما حققته النسيجيات القبطية والاسلامية ونسيجيات العصور الوسطى بأوروبا التي كانت مصدر الهام خصب للعالم أجمع في هذا الميدان .

ويرى سعد كامل أنه أصبح ضروريا ، أن نضع نصب أعيننا العمل على خلق مدرسة مصرية صميعة في النسيجيات المرسمة - يكون لها أساليبها الخاصة وطابعها المصري الأصيل ، وشخصيتها المستقلة المتميزة عن المدرس الأوروبية . وبذلك نستطيع أن نحقق فنا قوميا أصيلا يسهم في بناء مجتمع عربي جديد .

ويعترض سعد كامل على تلك الرتبة ، والانطوائية التي يعيش فيها مصنع النسيجيات المرسمة التابع لوزارة الثقافة ، فلي الرغم من أن هذا المصنع أقيم خصيصا ليخرج أعمال الفنانين المصريين ، المستوحاة من فننا الشعبي الأصيل - سواء في العصر القبطي أو العصر الاسلامي إلا أن هذا المصنع لم يتقدم خطوة واحدة في هذا الاتجاه حتى الآن وبذلك تضيق فرصة نادرة أمام الفنانين المصريين ، القادرين على العمل والابتكار .

ان سعد كامل يملك شحنة هائلة من الحماسة والغيرة الوطنية . فهو كفنان يدعو الى توظيف الفن في خدمة المجتمع ، ويرى أنه بدلا من أن تخرج المنسوجات المصرية ، محلاة برسوم ، ونقوش ، أجنبية ، أو شبه أجنبية ، مثل تلك التي تروج على كروت البوستال الرخيصة ، فلماذا لا يتقدم الفن المصري الشعبي ليأخذ مكانه الصحيح ، ولماذا لا تستعين المصانع بالخبرة الفنية المصرية في هذا المجال . لكي يكون لما نلبسه طابع خاص كبقية شعوب العالم .

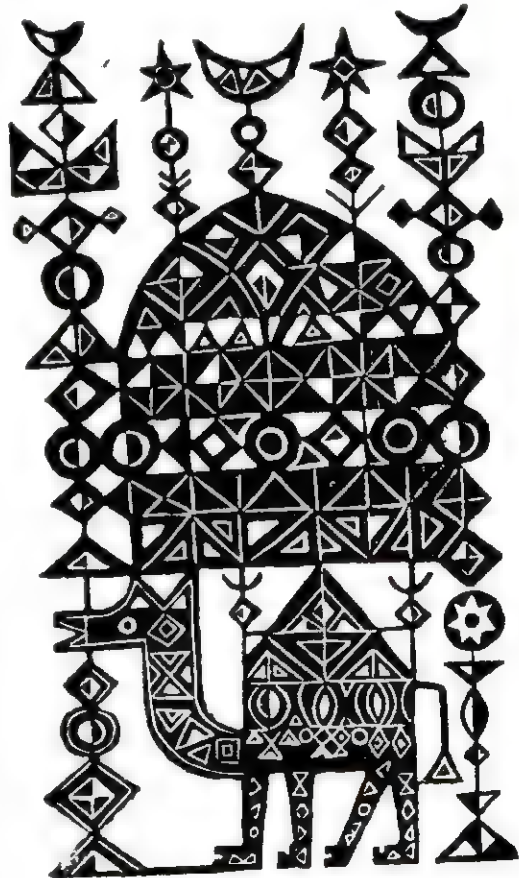
ويقترح سعد كامل ، أن تخصص جائزة سنوية لأحسن معرض يقيمه فنان مصري ، يحقق فيه الجدية والاضافة للفن المصري في كل عام ، وكذلك تخصص جائزة سنوية لأحسن مقال نقدي طوال العام ، وبذلك يندمج التنظير الفني مع العمل الفني ، تشجيعا للفنانين المصريين ، وتشجيعهم أيضا على اقامة المعارض الدولية في كل أنحاء العالم ، حيث تلاقى معروضاتهم الرواج الاكيد ،

- جائزة الدولة للفنون الشعبية عام ١٩٦١ .

- الميدالية الذهبية بالمعرض التطبيقي لجمعية محبي الفنون الجميلة عام ١٩٦٣ .

كما أنني عضو في مجلس الحرف العالي - بجنيف منذ عام ١٩٦٣ .

وقد برع سعد كامل في انتاج ما يعرف بالنسيجيات المرسمة ، وتعتبر النسيجيات المرسمة بالمفهوم الحديث مرحلة جديدة لتطور فن النسيج منذ عرفه المصريون القدماء حتى العصر القبطي والعصر الاسلامي ، وفي كل مرحلة من مراحل تطور هذا الفن في مصر ، كان يسد احتياجات ومطالب الحياة التي تسير في حركة دائمة متطورة ، رغم ما كان يتخلل هذه العصور من فترات تدهور وانحطاط - وبالرغم من ذلك فإن روح الابتكار الفني لم تمت ، فكانت تضاف أشكال ومواد جديدة



الحمل

حسب تجربته الخاصة • مما يدر دخلا معقولا من
العملة الصعبة عن طريق الفن •

ولما سألت سعد كامل عن مشروعاته للمستقبل
أوضح لي أنه سيقوم معرضا في يناير القادم في
معهد جوتة بالاسكندرية •

وفي شهر أكتوبر سيقوم معرضا في بودابست،
وفي نوفمبر سيعرض أعماله في ثلاث معارض في
ألمانيا الغربية ، الأول في بون والثاني في ميونخ
والثالث في شتوتجارد ، وبعدها سيتوجه الى
كوبنهاجن في الدانمرك ليقوم فيها معرضا لأعماله
الجديدة •

بقي أن نقول ، أن بعض ما جاء في مقترحات
الفنان سعد كامل ، جدير أن نأخذه بعين الاهتمام،
وخاصة آراءه في مصنع النسخيات المرسمة التابع
لوزارة الثقافة ، ورصد الجوائز السنوية للفنانين،
وفتح المجال أمامهم لعرض أعمالهم على قاعدة أوسع
من الناس ، ويحدونا الأمل أن تكون بعض هذه
الملاحظات قيد البحث أمام المسؤولين في وزارة
الثقافة •



نكوين

تصوير : محمد النجماوي

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر
مارس - يونيو - سبتمبر - ديسمبر

رئيس التحرير
د • عبد الحميد يونس

الثمن ١ • قروش

السحر الرسمي .. والسحر الشعبي

نظرة جديدة ، الى التراث السحري في المجتمع



على خصوصيته ، وعلى ألا يذيع « سر المهنة » مهددا قارئه أو عميله في أكثر من موضع - على لسان المؤلف نفسه أو على لسان ملاك أو خادم في سياق معين ، بأن يبطل مفعول هذا التأثير ان هو باح لأحد به .

فما هي على وجه التحديد معالم كل من هذين النوعين ، وينبه الدكتور الجوهري قبل الاسترسال في تحديد معالم كل منهما الى أن حديثه - في مادته - محدود بحدود السحر الاسلامي المصري وان كانت نتائجه المنهجية يمكن أن تكون بذات بال لمن يعرض فيما بعد بالدراسة العلمية لتراث سحري في مجتمع عربي آخر ، حيث قد يكون من الضروري الانتباه الى فروق من هذا النوع . أو الى تحديدات أخرى أولية للمادة المتناولة .

وبعد هذا التنبيه يستطرد الدكتور الجوهري قائلا :

يختلف ميدان السحر الرسمي والسحر الشعبي عن بعضهما في النقاط التالية :

- ١ - النظرة الى العالم « فكرتها عن العالم »
- ٢ - الموضوعات الأساسية التي يدور حولها كل ميدان منهما .
- ٣ - الشكل الذي يحفظ ويتوارث به كل نوع منهما .
- ٤ - مصادر التأثير على كل نوع ، أو على الأقل ترتيب أهميتها .
- ٥ - مدى شدة الحاجة الدافعة الى اللجوء للسحر في كل منهما .

لعل هناك فارقا أوليا - وغير فني - بين نوعي السحر المشار إليهما : فالرسمي في صورته المعروفة التي سنعرض لها - يخاطب فئة محدودة من الناس هم السحرة المحترفون .. « المشايخ » المعروفين لنا جميعا في ريف بلدنا وحضرها ، أما الشعبي - في صورته المتميزة عن الأولى ، فملك لنا جميعا - لجدتي ، وأمي ، ولي ، ولأسرتي الصغيرة ، نحن نعيشه ونمارسه كل يوم . ولذلك يطالعنا كتاب أساسي في السحر الرسمي - هو « شمس المعارف الكبرى » للبونى على الصفحة الأولى من المجلد الاول - بعد أن فرغ من ديباجة الكتاب .

« انه كتاب الأولياء والصالحين الطائنين والمريدين والعاملين الراغبين » يرتبط بهذا أوثق الارتباط ويترتب عليه أن يطلب الساحر الرسمي في مفتتح كتابه أو رسالته أن يضمن من وصلت اليه هذه المعلومات ، يضمن بها عن الآخرين والا يروح بما تحويه من أسرار ،

يقول البونى في الافتتاحية المشار إليها .. « فحرام على من وقع كتابي هذا في يده أن يبديه لغير أهله ، أو يبوح به في غير محله ، فانه ان فعل ذلك حرمه الله تعالى منافعه ، ومنعت عنه فوائده وبركته ، ولا تمسه الا وأنت طاهر ، ولا تقربه الا اذا كنت ذاكرا ، لتفوز منه بما تريد ، ولا تصرفه الا فيما يرضى الله تعالى .. فكن به ضئيلا ، ولا تدع منه قليلا ولا كثيرا وليكن يقينك صادقا وإيمانك بحقائقه واثقا . (**) »

السحر الرسمي إذن يحرص بشدة على أن يبقى

عن مقال للدكتور محمد محمود الجوهري - المجلة الاجتماعية القومية العدد الثاني - المجلد السابع مايو سنة ١٩٧٠ .

اليوم ، ولكل فصل من فصول السنة ، وكل نوع من الرياح ، وكل اتجاه من الاتجاهات الأربع . . الخ .

ويرى الساحر الرسمي أن مهمته هي خلق كل شيء وفقا لنفس المبادئ التي اتبعت في الخلق الالهي بقدر الامكان ، والمقصود بكلمة « خلق » هنا صنع شيء جديد أو تغيير شيء قائم فعلا ، وهو يحاول في هذا الصدد أيضا استخدام نفس الوسائل التي استخدمها الله في خلق العالم . ولذلك لا يمكن أن ينجح له أي عمل دون اذن وتفويض من الله . ونلاحظ أن السحرة الرسميين يؤكدون هذا في كل مناسبة ، وعند تقديم أي وصفة سحرية ، ولا يمكن أن تتحقق فاعلية أي من الوسائل التي أشرنا إليها : أسماء الله واختيار الوقت المناسب ، الحروف . . . الخ . الا من خلال القوة التي يضفيها الله عليها ، ومن خلال مساعدة خدامها من الأرواح الذين هم خلق الله تعالى .

وبعد أن وضع الدكتور الجوهري ذلك ، بنص من كتاب شمس المعارف اللبوني - يقول : « أما بالنسبة للساحر الشعبي - ان جاز هذا التعبير - فالفكرة أبسط من هذا بكثير ، حقيقة أنه يسلم - كمسلم - بأن كل شيء في هذا العالم يخضع لارادة الله ، ولكنه يعتقد مع ذلك أن كل خير أو شر يمكن أن يصيب الانسان يرجع الى علاقة بين الانسان الفرد والجن ، ولذلك ليس « علم » السحر الشعبي سوى كيفية تسخير واستغلال الجن للحيلولة دون وقوع شيء ضار أو لعمل ما من شأنه الاضرار بأحد ، واذا ما تتبعنا تصور المستخدم للسحر الشعبي أكثر من هذا لا نضح لنا أنه يتجاوز عتبة الوثنية ، ويدخل في تناقض مع المبادئ الأساسية للدين الاسلامي .

ومن هذا يتضح لنا مدى الاختلاف في النظرة الى العالم بين نوعي السحر ، غير أننا سوف نرى فيما بعد كيف أن هذه الهوة أخذت في التضاؤل بمرور الأيام .

اما من حيث الموضوعات الاساسية التي يدور حولها كل ميدان منهما ، فنجد أن السحر الرسمي يدور أساسا حول الدراسة التقليدية والبحث في الله وعرشه ، وخدمه ، وما يرضيه ، وما يغضبه . الخ . وكذلك الملائكة والجن والخصائص السحرية للحروف والأعداد وأسماء الله والنباتات والحيوانات

ثم يعرض الدكتور الجوهري لهذه النقاط بشيء من التفصيل فيقول : « يعتقد الساحر الرسمي أن الله هو خالق نظام هذا العالم والمسيطر عليه ، وأن هذا النظام لا يخضع لارادة غير ارادته ، هو الذي خلق كل شيء ، وأن كان قد سار في ذلك وفق بعض الأسس السحرية (العلمية) من هذا مثلا : « أنه خلق كل شيء بقوة اسمه هو ، وخلق الأشياء الطيبة في الوقت الطيب المناسب ، وخلق الأشياء الضارة في الوقت النحس غير المناسب ، وخلق لكل شيء ملاكا أو روحا أوكل اليه الاشراف عليه .

وتمثل هذه العناصر الأركان الاساسية للعملية السحرية ، فالاسم يمثل في جميع الثقافات التقليدية قوة خاصة ، وهو مرتبط بشخصية صاحبه بواسطة قوة روحية ، وقد لعبت هذه الخاصية السحرية للاسم - ولا زالت تلعب - دورا هاما للغاية في الحياة الروحية لجميع الشعوب ، وفي جميع العصور . وهنا أيضا تلعب الأسماء - سواء كانت أسماء الهية أو غير ذلك - الدور الأساسي ، ويعتبر ميدان علم الأسماء تنويجا لليمادين الأخرى كعلم الحروف ، وعلم الحوامات والأشكال ، والمربعات ، والتنجيم وغير ذلك ، فهي تعتبر جميعا ذات أهمية ثانوية بالنسبة لهذا العلم ، أما من حيث ارتباط العمل السحري بوقت معين ، فتتجلى لنا العلاقات القوية المتبادلة بين علم الأسماء وعلم التنجيم ، فالساحر يرى أن الاسم الالهي لا يمكن أن يستخدم هكذا في كل وقت من الأوقات ، وإنما لكل اسم منها وقت خاص به يجب استخدامه فيه ويتوقف تحديد هذا الوقت على عاملين :

(أ) طبيعة الوقت نفسه ان كان سعيانا او نحسا .

(ب) طبيعة ومزاج الملاك الموكل بالاسم .

أما من حيث الملائكة الموكلين فيرى الساحر الرسمي أن لكل مخلوق ملاك موكل به . ولكل اسم من أسماء الله خادم موكل به ، كما أن هناك خادما لكل آية قرآنية . وكل حرف من حروف الأبجدية ، بل وكل دعوة « رقية » .

وليست الملائكة الخدام قاصرة فقط على هذه الأشياء « المقدسة » وإنما هناك أيضا خادم لكل يوم من أيام الأسبوع ، ولكل ساعة من ساعات

.. الخ . ثم تأتي في مرتبة تالية على هذا التعاليم الخاصة باستخدام هذه العناصر السحرية ، وطرق نقل هذه الأسرار الى الأجيال التالية والمحافظة عليها ، ثم تلى ذلك الأغراض التي يمكن استخدام هذه العناصر السحرية فيها .

على أننا نؤكد هنا أن الانتفاع العملي يخضع لدرجة تدين الساحر ، وما بلغه من تقدم في مراتب التصوف والأخذ بأساليبه الصعبة ، التي تسعى الى تخليص جسده وروحه من كل شرك أو فساد أو ظلم ، معنى هذا أنه لا يستطيع هكذا دفعة واحدة تحقيق التأثير السحري المطلوب ، بل لابد له أن يتوصل الى ذلك على مراحل ، حتى يصل في النهاية الى أن « يخضع الله له كل المخلوقات » .

أما السحر الشعبي فيدور أساسا حول الممارسة العملية . ولا تحتل العناصر النظرية - التي كانت تشغل مكانة بارزة في السحر الرسمي - سوى مرتبة ثانوية فقط ، ونجد بعض الموضوعات التي كانت تعالج في السحر الرسمي بمنتهى العناية والأسهاب ، لا تتمتع هنا الا بأهمية ضئيلة والعكس بالعكس ، ولذلك كان من أبرز الظواهر المصاحبة لتدهور السحر الرسمي في العصر الحاضر ، بعد أن فقد موارده من السحرة الرسميين المتخصصين ، وأتى العصر الحديث على كثير من مكانته السابقة ، وفقد بذلك طابعه « الأكاديمي » الذي أشرنا الى طرف منه ، كان من أبرز تلك الظواهر التي طوعت الكتب السحرية الرسمية لمطالبات الشعب ، ومفاهيم السحر عنده ، فهو لا يحتاج الا الى وصفات لمواقف معينة ، فكان أن أصبحت كتب السحر اليوم لا تعدو مجموعة كبيرة من الوصفات التي يلجأ اليها الساحر المحترف لاجابة طلبات عملائه ، وتزود هذه الكتب الجديدة - أو القديمة المعاد طبعها - بفهارس مفصلة تقتصر عادة على سرد الأغراض التي يمكن أن تستخدم فيها هذه الوصفات . ولم يعد على الساحر المحترف - عندما يأتيه العميل - الا أن يقلب صفحات فهرس الكتاب الذي يستعمله ليفتح مباشرة على الوصفة التي ينقلها للعميل .

ويرجع هذا الفرق في الموضوعات الأساسية بين ميداني السحر الى وجه الاختلاف الثالث الذي أشرنا اليه ، اذ لما كان السحر الرسمي أساسا تراثا مكتوبا ، لا يتناقل ولا يحفظ الا مدونا ، نجده أكثر تأثرا بالتراث الحضاري

المكتوب عادة ، وتأتي في مقدمة هذه الكتب ، تلك المؤلفات التي نقلت الى اللغة العربية من من المقتن العبرية والسورانية ، وتحتوى هذه الكتب - بشكل واضح كل الوضوح - الى جانب العناصر العبرية والسورانية عناصر بابلية ، وآشورية ، واغريقية ، ومن المؤلفات ذات التأثير الهام في هذا الصدد أيضا : الكتب العربية في فجر الاسلام .

أما السحر الشعبي فيقوم أساسا على المعتقد المحفوظ في صدور الناس ، وعلى الخبرات المكتسبة ، التي يتم تواترها وحفظها شفاهة في المقام الاول - « مثل الحسد وما يدور حوله من معتقدات وممارسات ، والتفاول والتشاؤم من الأسماء كالتفاول بكلمة أخضر ، والعزوف عن ذكر أسماء الأمراض الخطيرة كالسرطان أو غيره ، وذلك ايمانا بالقوة السحرية للاسم . فذكر الاسم استحضار لضمونه واتصال بهذا المضمون .. الخ . وكذلك عفريت الليل وما يسجله المعتقد الشعبي الشفاهي عنه من قصص وحكايات . ولهذا نرى هذا الميدان أكثر تأثرا بالتراث الشفاهي المتواتر في المجتمع المصري . وأبرز عناصر هذا التراث : البقايا المصرية القديمة ، والمسيحية القديمة ، والاسلامية الاولى التي نقلت الى مصر على يد القبائل التي هاجرت اليها بعد الفتح العربي ، وقد استوطنت هذه القبائل فيما بعد بعض أقاليم مصر ، فقربت الى المصريين من خلال ذلك التراث العربي القديم والأسلوب الاول .

وبعد أن يستعرض الدكتور الجوهري بعض الأمثلة التي تختلف نظرة كل من السحر الرسمي والسحر الشعبي لها كعفريت الليل

مثلا ، يصل الى القول في ملحوظته الختامية « أما من حيث التنبؤ بخط التطور في المستقبل ، فالواقع الذي سنتعامل معه هنا - ازاء ما حدث من توقف في انتاج سحر رسمي جديد - سحر رسمي متوشح بغلاف رسمي . لذلك فان تحرير تداول الكتب السحرية ، مع افتراض تذليل كل ما يعترض ذلك من صعوبات عملية ، لن يقضى الا على هذا الثوب المتخلف من حضارات القرون الماضية ، أما محتواه - « السحر الشعبي بصورته التي حددناها من قبل - فسيظل يمثل تحديا أساسيا ، لن يفلح معه الا الحوار الذي يسحب الأرض من تحت قدميه . »

ألوان من أدب لشعبي

معنى ذلك باختصار
ان آخر الليل نهار
وانتصار

ويقول محمد ابراهيم فى زجل بعنوان -
يا رسول الله :

يا رسول الله يا منبع الهداية
يا محمد يا امام المرسلين

مدحك الفالى دا يزود هنايا
ربنا يوعدا بزيارتك امين

يا رسول الله يا منبع للهداية

ياللى بددت الظلام جبريل وافاك
بالهدى من عند رب العالمين

واللى آمن يانى بك وبهداك
نال رضى الله وانكتب م المؤمنين

محلا نورك يا محمد
امتى أزورك يا محمد
يا رسول الله يا منبع للهداية

ومجلة الفنون الشعبية اذ ترحب بزجال
القاهرة ومعهم زملاءهم زجالى الاقاليم ، ترجو لهم
فى المستقبل المزيد من التوفيق فى عملهم . سواء
من ناحية الخلق الفنى والابداع فيه ، أو استلهم
الرؤيا الشعبية وصياغتها بطريقة أكثر عمقا
وشمولا .

تحسين عبد الحى

يحتوى الكتاب على مجموعة من الأزجال ،
الوطنية والعاطفية والدينية ، كتبها ونشرها نخبة
من زجالى القاهرة ، استضافوا معهم فى هذا
الكتاب - وهو الجزء الثانى - مجموعة من زجالى
الاسكندرية ، وسمالوط ، ومرسى مطروح ، والمحلة
الكبرى والفيوم ، وهى محاولة جريئة بلا شك ،
أن يجتمع شعراء العامية ، ومعظمهم أسماء
جديدة ، ربما تكون محاولتهم هى الأولى من نوعها
فى مجال الشعر العامى .

يقول أحمد السيسى فى زجل بعنوان المعركة
ضد الشعوب :

بعد نكسة يونيو قام الشعب قال
احنا واقفين صف واحد فى النضال

مش ح نستسلم ولكن راح ندود
عن وطننا ضد أعداء الحياة

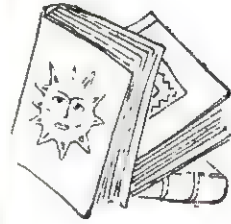
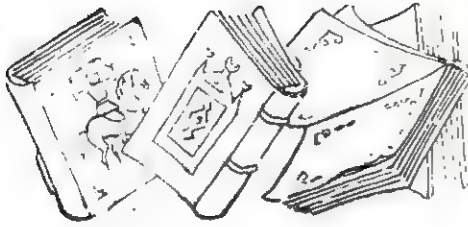
واللى راح من أرضنا لازم يعود
احنا سابق وانتصرنا على الطغاة

وانتصارنا كان أكيد
واحنا مش ح نروح بعيد

بورسعيد

النهارده المعركة ضد الشعوب
والشعوب الحرة مش ممكن تلين

الشعوب الحرة كم خاضت حروب
وانتهت فعلا بدحر المعتدين



أحلام في النهار قصص أسطورية عرابة

تأليف : د. ميشيل سليمان

عرض :

د. نبيلة ابراهيم

بدلته الشمس من منبته
بردا ابيض مصقول الأشر

ويقول عن العادة الثانية ، انهم « يزعمون أن الرجل اذا طرف عين صاحبه ، فهاجت فمسخ الطارف عين المطروف سبع مرات ، وقال في كل مرة ، باحدى جاءت من المدينة ، بائنتى جاءتا من المدينة ، بثلاث جئن من المدينة ، الى سبع ، سكن هيجانها » . ومن يدري كم من عادات وتقائيد وروايات تحتوى عليها كتب التراث ، وما تزال تعيش بيننا حتى اليوم .

وربما تساءلنا بعد ذلك عن طريقة تقديم تراثنا الشعبي العربي للقارئ العربي . ونحن نرد على ذلك بأنه ينبغي علينا أن نتبع في سبيل ذلك احدى طريقتين ، طريقة العرض المبسط الجذاب للقارئ العادي ، وطريقة الدراسة العميقة لكل دارس متخصص . فبدون الدراسة العميقة لمتقاليد والعادات الجاهلية ، على ممبيل المثال ، لا يمكننا فهم الشعر امعربى الجاهلى بحال من الاحوال . فما أكثر أبيات الشعر الجاهلى ، بل ما أكثر الآيات القرآنية ، التى ترد فى ثناياها ذكر عادة أو عقيدة أو اسم كائن من الكائنات

قلما يعرف القارئ العربى ، بله المدارس المتخصصة شيئا كثيرا عن تراثه الشعبى العربى القديم . وربما انحصرت معرفتنا عن هذا التراث فى قصص ألف ليلة وليلة ، وسيرنا الشعبىة . وفيما عدا هذا ، فهو لا يعرف الا انقليسل عما احتوته المصادر العربية من تراث شعبى عربى ، يختص بعضه بالعصر الجاهلى ، والبعض الآخر يختص بالعصور الاسلامية المختلفة . ولم يعد يخفى علينا الآن أن تقديم التراث الشعبى العربى ، سواء كان فى صورة قصصية محببة الى النفس ، أو فى صورة دراسة علمية ، أصبح من الاهمية بمكان ، لا من حيث أننا نعرف على مادة التراث الشعبى العربى فحسب ، ولكن لما قد يكون هناك من صلة بين هذا التراث وتراثنا الشعبى الحديث . ويحضرني فى ها المجال ما قرأته فى كتاب «نهاية الأرب» للنسويرى عن عادتین ما يزال الناس يتبعانها حتى اليوم مع تحوير كثير أو قليل . يقول النسويرى عن احدى هاتين العادتين المتين يتسبانها الى العصر الجاهلى : «ان الغلام اذا ثفر فرمى سنه فى عين الشمس بسببائه وابهامه وقال ، أبدلنى أحسن منها ، أمن على أسنانه العوج والفالج والتفل » . وقد قال طرفة بن العبد فى ذلك :

الاسطورية . وهذه العادات والتقاليد التي ترد موجزة في ثنايا بعض المصادر العربية ينبغي أن تحلل ، وأن يبحث عن دوافعها ومعناها ، وذلك عن طريق الدراسة المقارنة ، على نحو ما فعل « فريزر » في كتابه « الفصن الذهبي » ، و « الفولكلور في العهد القديم » . كما ينبغي أن يدرس في ضوء هذه الدراسة ما تبقى من هذه العادات والتقاليد في العصور الإسلامية ، وما جند عليها من تراث شعبي اسلامي .

وقد اجتذب الدكتور « ميشال سليمان » التراث العربي الجاهلي ، فقدم بعض نماذج منه تقديمًا روائيًا تحت عنوان « أحلام في النهار » ، قصص أسطورية عربي . ويعد كتابه هذا ولا شك إحدى وسائل تقديم هذا التراث بطريقة مبسطة جذابة للقارئ العادي . فقد اجتذبت نظر الدكتور ميشال سليمان بعض الاخبار المبعثرة التي ترد في ثنايا كتب التراث العربي عن بعض الشخصيات والأشكال الاسطورية . ولما وجد أن ما يقرأه ليس سوى مجرد أخبار لا تقدم في كثير من الأحيان حكايات متكاملة عن هذه الشخصيات والكائنات ، فقد راق له ، مستعينًا بهذه الاخبار ، أن يتصور بعض الاحداث التي عرض من خلالها معتقدات العرب التي تتصل بهذه الكائنات والشخص . فقد قرأ على سبيل المثال حديثًا في مسند ابن حنبل يروي عن عائشة رضي الله عنها ، وهو : « حدث رسول الله نساء ذات ليلة حديثًا . فقالت امرأة : يا رسول الله ، كان يحدث حديث خرافة فقال : أتدرون من خرافة ؟ ان خرافة كان رجلا من عذرة أسرته الجن في الجاهلية ، فمكث فيهن دهرًا طويلًا . ثم رده الى الانس ، فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب . فقيل حديث خرافة » . وقد ساق الدكتور ميشال هذا الحديث بوصفه تقديمًا للحكاية التي حكاها بعد ذلك عن خرافة . فقد استيقظ خرافة ذات يوم باكرا وخرج للقصص فتراهى له رشاً أخذ يعدو وراءه ، ولكنه لم يتمكن من أن يصيبه بسهمه . فجلس يلهث من التعب . ولكنه فوجئ بعد ذلك بوقوف الرشاً أمامه والدموع تسيل من عينه . وكاد يهجم به خرافة ويقتله ، لولا أنه سمع صوت الغزال يطلب منه الصفح متوسلاً . فعفا عنه خرافة ، وسرعان ما اختفى الغزال ، وظهرت بدلا منه فتاة رائعة الجمال ابتدرت خرافة قائلة ، بأنها قد جاءت لتشكره صنيعه الذي صنعه بأخيها الصغير الذي بدا له في هيئة غزال . وبهت خرافة من جمال ابنة الجن ولم تنطق شفتاه بكلمة .

ولكن الفتاة أعفته مئونة الكلام وأخذته من يده ورحلت به الى أبيها في عالم الجن . وهناك تزوج خرافة الفتاة الجميلة وأصبح أسيرا في عالم الجن طيلة سنوات عدة . فلما أحس بثقل الأسر على نفسه ، واشتاق الى مرتع صباه وإلى أهله وفلاته ووحوشها ، صارع زوجته بأنه يرغب في العودة الى أهله لزيارتهم ثم يعود لها بعد ذلك . فسمحت له بالرحيل بعد أن سلمته علبة مغلقة ربطتها بخيوط من شعرها ، وطلبت منه ألا يفتحها إن شاء أن يعود اليها ، لأن هذه العلبة هي التي ستهديه الى الطريق الذي يوصل اليها . فلما رحل خرافة الى قومه ، أنكره كل من رآه ، ولم يصدق أنه خرافة بعينه ، حيث أن خرافة أصبح أسطورة تروى بين الناس ، لأن الجن قد أسروه وما زال يعيش بينهم . ولكي يحطم خرافة هذه الاسطورة ، فتح العلبة ، واذا بدخان يصعد منها حتى كاد يعمي بصره . وعند ذاك أدرك خرافة أنه لن يستطيع العودة الى عالم الجن بعد ذلك . فمكث بين قومه وأخذ يروي لهم حديث خرافة .

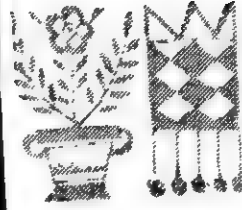
وعلى هذا النحو قدم الدكتور ميشال أساطير عربية تخيلها أنها كانت تروى على نحو شبيه بذلك بين العرب القدماء ، عن الشمس وعن الزهرة وعن ناقة صالح وعن سمعد وسطيح الكاهنين الأسطوريين . وفي نهاية كتابه قدم لنا ثلاث قصص لبنانية ذات طابع أسطوري . ولسنا ندري هدف الكاتب من وراء ذلك . فهل وجد أن المادة الاسطورية العربية لا تكفي لملاء صفحات الكتاب فأكملها بمادة شعبية روائية لبنانية ، أم أنه شاء أن يقدم نماذج من القصص الشعبي اللبناني في ضوء التراث العربي القديم حتى يبين للقارئ التشابه فيما بينهما .

وعلى كل فإنا نعد كتاب الدكتور ميشال وسيلة من بين الوسائل العديدة لحياء تراثنا الشعبي العربي . وهذه القصص التي قدمها والتي تبلغ الأربع عشرة قصة ، ليست في الحقيقة سوى قدر ضئيل للغاية من التراث الشعبي العربي الروائي . ولم تحتضن كتب التراث على نماذج روائية متكاملة لا تحتاج الى اضافة أحداث اليها ، بقدر ما تحتاج الى تقديمها للقارئ في صياغة جديدة . حقا اننا اذا جمعنا تراثنا العربي المروي جمعا مستقصيا لأصبحنا نمتلك لا ألف ليلة وليلة فحسب وانما آلاف الليالي التي يمكن أن يستمتع بها الكبار والصغار معا .

دكتورة نبيلة ابراهيم



عالم الفنون الشعبية



كتاب جديد

فن زواج الغابة فن أفريقي فن الأمريكيتين

عرض: عبد الواحد الإيماني

في عام ١٩٥٤ صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب وبعد أن لاقى ملاقاه من رواج واسع بين أوساط المهتمين بالفنون الشعبية بصفة عامة وعشاق التراث الأفريقي على وجه الخصوص رأى مؤلفه دكتور فيليب دارك * أن يعيد طبعته مرة ثانية في عام ١٩٦٩ مضيفا إليها الكثير من الشروح والتعليقات تحقيقا للمزيد من الإيضاح لبعض الجوانب التي كانت غامضة وتطورا كذلك لبعض النقاط والقضايا التي لم تكن قد استوفت حقها من الدراسة في الطبعة الأولى .

الموقع والتاريخ :

يبدأ المؤلف حديثه عن موضوعه بتقديم دراسة تفصيلية عن الموقع والتاريخ أو على حد تعبيره عن المسرح وقصة الأبطال ، ويعنى هنا بالمسرح موقع المنطقة التي يعيش فيها هؤلاء الزنوج وهي مستعمرة سورينام



ممرية

لدراسة لغات زنوج الغابة لم يستطع أن يففل أهمية الطبول كوسيلة من أبرز وسائل التفاهم بين هذه الجماعة .

وحين ينتقل المؤلف الى الحديث عن الصفات الطبيعية التي تميز هؤلاء الزنوج يقول عنهم : انهم لا زالوا يحتفظون بكل خصائص انسان افريقيا الغربية ويرى أن السبب في هذا راجع الى تحريمهم الزواج خارج مجتمعهم القبلي . . ويعيشون حياة اجتماعية غريبة تكاد لا تختلف كثيرا عن حياة زنوج غابات افريقيا ، فتعدد الزوجات أمر شائع بينهم ، ولكل زوجة منزل خاص بها كما أن لكل اسرة دار مستقلة بها تكون بمثابة مخزن للمواد الغذائية ومعبود للآلهة ويعتقد زنوج الغابة أن الأرواح لا تسكن جسد الانسان فقط بل انها تتخذ من كل شيء مستقرا ومستودعا لها ، فالروح ويسمونهم « ماما » تعيش حية في الطبله والكوخ والحجر والتمثال الخ وقد لاحظ الدارسون الذين اهتموا بقضية الفكر الديني في افريقيا تشابها دقيقا بين عقائد هذه القبائل وقبائل الاثانتى واليوروبا وداهومي في غرب افريقيا .

وبعد أن يفيض المؤلف في الحديث عن ديانات هؤلاء الزنوج ومدى تأثيرها على تشكيل حياتهم الاجتماعية ينتقل الى الفصول الثلاثة التي تشغل أكثر من نصف الكتاب والتي خصصها لمعالجة التراث الفنى والقاء الضوء على مختلف جوانبه وأشكاله .

ويبدأ الطبول باعتبارها ظاهرة فنية واجتماعية شائعة بين كل قبائل زنوج غابة سورينام وباعتبارها كذلك تراثا شعبيا يمتد وجوده الى تاريخ بعيد في حياة هذه الجماعات فهي تستخدم في العبادة والرقص والغناء والتفاهم وتوصيل الرسائل الخ فحين يريد الزنوج معرفة موقف أرواح الاجداد الذين سلفوا في شأن من شئون حياته يقرع الطبول بطريقة معينة ليستحضر بها هذه الأرواح ثم يطلب الى أشخاص يتمتعون بصفات خاصة أن يتلقوا ما تريد الأرواح أو تقضى به من الراى والمشورة ويمكن تبليغ هذا الراى والمشورة من الوسيط الى الأحياء عن طريق الغناء .

والرقص جزء لا يتجزأ من حياة زنوج الغابة

الهولندية التي تقع على الساحل الشمالى الشرقى لأمريكا الجنوبية بين غينيا الفرنسية فى الشرق وغينيا البريطانية فى الغرب والتي تبلغ مساحتها حوالى ٤٠٠.٠٠٠ ميل مربع وتنقسم جغرافيا الى أربع مناطق رئيسية .

أما عن التاريخ فيرجعه المؤلف الى عام ١٦٥٠ حين أحضر تجار الرقيق عددا من الافريقيين الى مستعمرة سورينام وصل حسب أديق الاحصائيات الى حوالى ٣٠٠.٠٠٠ نسمة فى عام ١٨٢٦ ، ويؤكد المؤلف أن الظروف القاسية التي تعرض لها هؤلاء الزنوج سواء من حيث المعاملة الا انسانية التي كانوا يلقونها من جانب العناصر البيضاء وانحطاط مستوى الرعاية الصحية التي أدت الى ارتفاع نسبة الوفيات بينهم كانت السبب المباشر فى نقصان عدد هؤلاء الزنوج فى مستعمرة سورينام بحيث لم يعد عددهم يتجاوز اليوم تسعين ألف نسمة .

وحين تنازلت بريطانيا لهولندا فى عام ١٦٦٧ عن هذه المستعمرة فر عدد كبير من هؤلاء العبيد الزنوج الى الغابات حيث شكلوا مجتمعا مستقلا هو الذى نطلق عليه اليوم اسم مجتمع زنوج الغابة ، وكان صراعهم من أجل البقاء والمحافظة على حريتهم وسط محيط من الأعداء اكبر دليل على مدى ما تتمتع به هذه العناصر من قوة الارادة وخصوبة الحيوية .

ويمكن أن نقسم هذا المجتمع الزنجي الى ثلاثة أقسام رئيسية يمثل كل قسم منها ما يشبه القبيلة بالمفهوم التقليدى فى أفريقيا : وطنهم الأم وهى قبيلة الساراماكانار « والأوكانار » والبونى « والقبيلتان الأوليان تعيشان على شواطئ الأنهار الرئيسية التي تشق الغابات الداخلية فى سورينام بينما تعيش القبيلة الثالثة على الشاطئ الشرقى لنهر « لوا » .

أما عن لغة هذا المجتمع فلا يزال هناك خلاف لم ينته بعد حول الاسرة اللغوية الرئيسية التي يمكن أن تنسب اليها هذه اللغة وكل ما استطاع بعض الباحثين تقريره بهذا الصدد هو القول : بأنها مزيج متنوع من اللغات الهولندية والفرنسية والانجليزية والبرتغالية الى جانب خليط من لهجات شعوب غرب افريقيا

ويقول المؤلف ان أحدا من الذين تعرضوا

فى أغراضها المعروفة الى دنيا الفن الجميل ،
وبشير الدكتور فيليب الى أشهر النماذج المنتشرة
بينهم وهى أربعة نماذج أولها وأكثرها شيوعا
المشط ذو الشكل القائم الزوايا وثانيها الشكل
المختلف الزوايا أما الثالث فهو الشكل الذى
يجمع بين القائم الزوايا والكروى والرابع هو
الشكل الكروى مختلف الزوايا .

ولأهمية الأمشاط فى حياة زواج الغابة
أصبحوا يتعاملون بها كمهر للعروس بل أصبحت
هدية المشط من الرجل الى المرأة تعنى شيئا
ذا دلالة عاطفية حساسة .

الكراسى :

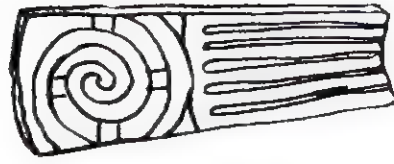
وهى أيضا موضع اهتمام الفنان الشعبى فى
مجتمع زواج الغابة ، ورغم تنوع أشكالها
واختلاف تصميماتها فهناك ستة نماذج رئيسية
أكثر شيوعا ورواجا عن غيرها أولها الكرسى
الطويل القائم الزوايا والثانى المربع القائم
الزوايا والثالث الكرسى الهلالي الشكل والرابع
هو الدائرى والخامس الشكل نصف الدائرى
والسادس هو الكرسى الذى ينثنى أو ما يمكن
تسميته بالكرسى المعلق .

الصوانى

وصناعة الصوانى من الصناعات الشعبية التى
يقبل مجتمع زواج الغابة على ممارستها بشغف
شديد كنوع من الهواية الفنية التى برعوا فيها
الى حد كبير ، ينتجونها من خشب الأشجار
على شكل دائرى ويزينون حوافها وداخلها
وأحيانا ظهرها برسوم الحيوانات الخفية الى
نفوسهم ، وتنوع أحجامها بين الصوانى التى
تبلغ ثلاثين بوصة والتى تصل الى خمسين .

فن النحت :

وعن هذا الفن يخصص المؤلف فصلا كبيرا
يقع فى ثلاثين صفحة كاملة من الكتاب يتحدث
فيه عن مجالات هذا الفن وتنوع تصميماته



وهو متنوع للدرجة قد يصعب معها حصره او
تحديد أقسامه ، فهناك رقصة الصقر ورقصة
الثور ورقصة الآلهة ورقصة الحب التى ترقص
فيها المعشوقة رقصة معينة يتابعها فيها العشيق
بطلته ليبت إليها لواعج قلبه بدقات تعنى كل
منها مفهوما غراميا ذا دلالة معينة وهناك أيضا
رقصة الحرب ورقصة الصيد ورقصات أخرى
لا حصر لها .

وبعد حديث طويل عن الطبول والرقص
بأنواعه وأشكاله المختلفة يتناول المؤلف التراث
الشعبى من الفنون التشكيلية لدى هؤلاء الزنوج
ويبدأ هذا الحديث عن فن صناعة الأمشاط
باعتبارها إحدى الصناعات التى تحتل جانبا
ملحوظا فى حياتهم الفنية حتى يمكن القول: بأنها
قد خرجت من دائرة الحرفة والاستخدام التقليدى



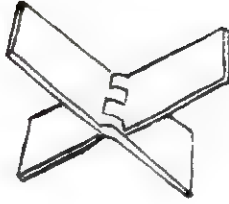
والأساليب المختلفة التي يلتزم بها الفنان الشعبي والمواد والآلات المستخدمة في هذا الفن ويقول المؤلف : ان غابات سورينام التي يعيش فيها هؤلاء الزنوج توفر لهم أنواعا لا حصر لها من الأخشاب خاصة الخشب الأمريكي الأبيض الذي يعتبر أحسن مادة للنحات ، أما الآلات التي يستخدمها فنكاد لا تتجاوز سكاكين المطبخ الصغيرة وبعض الحياوط والمسامير وحين يريد صبغة نحته بالالوان فإنه لا يجد أمامه الا الرمال وزيت النخيل ، وكثيرا ما يوزع الفنان قطعاً مختلفة الأحجام من النحاس فوق نحته في تنسيق هندسي دقيق ليكون بمثابة الديكور لنموذجه الفني .



ويعرف الفنان الزنوجي كيف يستخدم بمهارة ما نسميه بالموتيف ويختلف حجمه تبعاً لاختلاف حجم وشكل الشيء المراد نحته فالموتيف الذي ينحته فوق صينية يختلف طبعاً عن الموتيف الذي يرسمه على كرسى أو باب منزل الخ ، وهذا الموتيف يكون أحياناً على شكل دائرة أو نجمة أو رأس انسان الخ .

الرمز في النحت :

يبدو أن لمعظم نحت زنوج الغابة ارتباطات



جنوب أمريكا رغم تعايشهما أكثر من ثلاثة قرون في مكان واحد . فهناك مثلا تشابها دقيقا بين أشكال الكراسي المعلقة التي يصنعها هؤلاء والتي تنتجها شعوب تنجانيقا في شرق افريقيا ، والتصميمات المنقوشة على صخور غينيا في غرب افريقيا على وجه التقريب نفس النماذج التي يستخدمها زنوج سورينام في مجال النحت .

وانطبول التي يستخدمها هؤلاء الزنوج هي أيضا نفس الطبول التي لا تزال منتشرة في كثير من مناطق قارة افريقيا والتشابه بينهما قائم في كل شيء حتى في الشكل والتركيب والاقلاع . ولو ألقينا نظرة سريعة على كتل الخشب التي ينحتها الفنان الزنوجي في سورينام لوجدناها لا تختلف في كثير عن مثيلاتها في السودان أو في غرب افريقيا .

والتصميمات النحاسية التي يصنعها فنانون سورينام على الصواني هي صورة طبق الاصل من مثيلاتها لدى قبائل النيوبي في نيجيريا ، كما أن فن صناعة النماذج البرونزية ، خاصة النوع المضفر منها الذي برع فيه زنوج غابة سورينسام

رمزية بالجنس ، فالجانب القيمة النفعية للقطع المنحوتة يوجد الكثير منها مما ينتج كدليل للحب من جانب الرجل للمرأة ، بل أن بعض هذه القطع المنحوتة تفقد كل قيمة نفعية لها لتصبح فقط ذات دلالة في ميدان الرمز والجمال .

ويتنوع المدلول الرمزي للرسم من فنان الى آخر بحيث يصبح من العسير ان لم يكن من المتعذر على أي أحد غير الفنان أن يفسر مضمونه المقصود ، ولهذا يختلف المشاهدون في فهم الموتيف الواحد اختلافا قد يتعدد بعددهم .

ويرى المؤلف أن السر في شيوع الرمز الجنسي في فن النحت عند زنوج الغابة يرجع أساسا الى احتفائهم الشديد بمرحلة الخصوبة لا بالنسبة للمرأة فقط بل بالنسبة كذلك للنبات والحيوان .

بقي أن نذكر هنا شيئا عن هذه الظاهرة التي نراها واضحة في فنون شعب سورينام الزنوجي ، ظاهرة نفوذ تقليد الفن الافريقي رغم طول العهد الذي انقطع فيه الاتصال بين الاثنين ، في الوقت الذي لا نرى فيه الا القليل جدا من نفوذ شعوب



هذا الفن ولتكن البصمات الاوربية انجليزية كانت أم فرنسية أم هولندية أم برتغالية لما وجدنا لها الا أثرا محدود النفوذ على فن صناعة الأثاث المنزلي وبصفة خاصة هذه الموتيقات التي تعود الاوربيون تزيين هذه الأثاثات بها .

وفى نهاية هذا الفصل الاخير من الكتاب يؤكد المؤلف فى ثقة أن الفنون الشعبية لزنج سورينام رغم تأثرها بفنون أخرى أفريقية وأوربية وهندية وجنوب أمريكية الخ فهي لاتزال تشكل فنا فريدا فى نوعه سواء من حيث أسلوبها أم من حيث شحنة الحيوية التي تجدد الحياة فى شرايينها على الدوام .

وستظل هذه الفنون الشعبية الزنجية فى هذا الجزء من أمريكا الجنوبية تمثل واحدا من الفنون البدائية القليلة التي نجحت فى المحافظة على أصالتها وخصائصها بعيدا عن أى تأثير قد تدفع به موجات المدارس الفنية الجديدة ، وليس هذا عيبا يدين هذا الفن أو يشينه بقدر ما هو نوع من الاعتزاز بالأصالة والمقومات الفنية الخصبة للشخصية القومية .

« عبد الواحد الامباري »

هو نفسه النوع المعروف من قديم فى منطقة بنين على الساحل الغربى لأفريقيا ويقول المؤلف: انه لم ير اختلافا على الاطلاق بين شكل الامشاط العاجية الموجودة فى سورينام والاشكال المماثلة التي حصل بنفسه على مجموعة متنوعة منها أثناء زيارته لمنطقة اليوروبا فى نيجيريا .

وهنا نأتى الى الفصل الاخير من الكتاب ، وهو الفصل الذى عقده المؤلف لتتبع التأثيرات غير الافريقية التي تركت بصمات وانطباعات لها - وان كانت محدودة للغاية - على فنون زنج سورينام ، ويعنى المؤلف بالتأثيرات غير الافريقية تلك التي تسربت من مصادر هندية وأوربية بحكم التعايش والاحتكاك المباشر ، الذى استمر قرابة ثلاثة قرون ، اذ لبس من المعقول - وهذا ما يذهب اليه المؤلف - أن يستمر احتكاك طويل كهذا دون أن يكون له تأثير متبادل بين الجانبين . ولا يعنينا هنا أن نعرض لنفوذ فنون زنج سورينام على فنون الشعوب الأخرى التي اتصلت بها لأن اهتمامنا فى هذه الدراسة قاصر على إبراز ملامح هذا الفن الزنجى وتوضيح خصائصه دون سواء ، ولو تتبعنا بصمات الفنون الأخرى على

الفولكلور

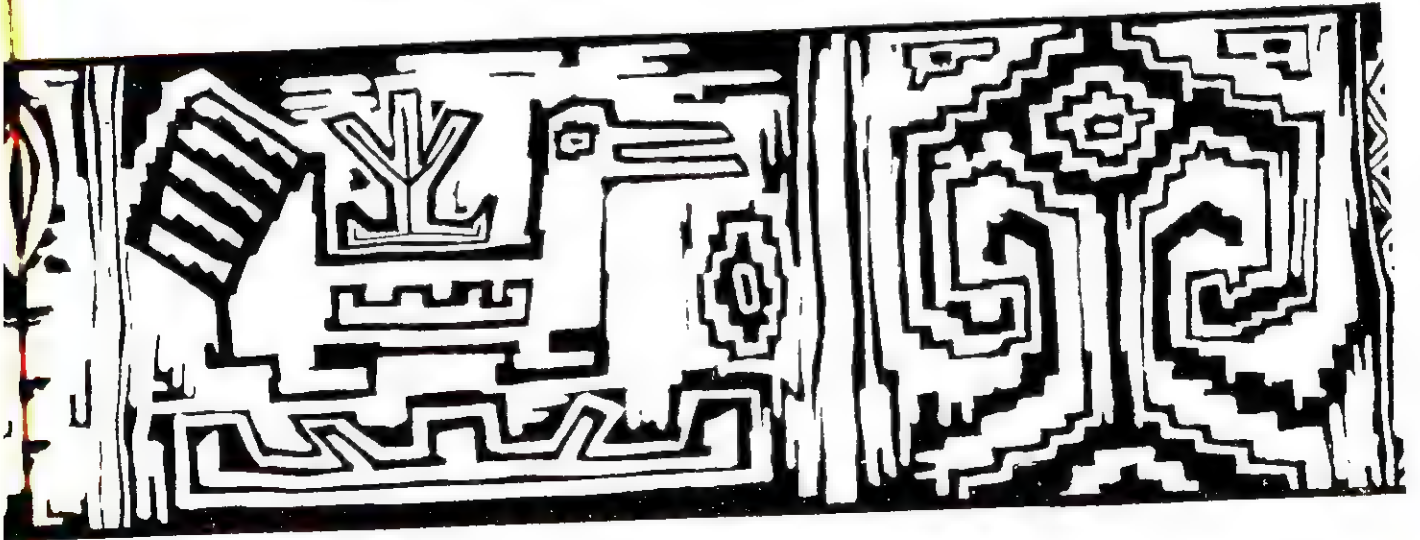
الشعر

الروى

يعتبر هذا الكتاب من بين أحدث المؤلفات التي اضيفت الى مكتبته الفولكلور العالمى . وهو كتاب يتناول طائفة من قضايا الفولكلور التي قلما جمعها كتاب من الكتب التي اهتمت بالفولكلور بصفة عامة ، فهو يحاول التعريف بالشعر الشعبى وتحديد العلاقة المتبادلة بينه وبين الادب الرفيع . كما يتعرض لاهم فنون الشعر الشعبى في تصويره التاريخي ويبحث في تاريخ العلوم التي تدرس الادب الشعبى .

فالادب الشعبى ، كما يقول المؤلف في مقدمة كتابه ، يدخل في اطار الفولكلور . فالمؤلفات الشعرية التي تعبر عن افكار واهداف مجموعة من الاشخاص ذوي مصالح مشتركة ، والتي تطابق الذوق الجمالى لهذه المجموعة ، هذه المؤلفات تدخل في اطار الفولكلور . وتنقسم الفنون الأساسية للفولكلور الروسى الى : الاغاني « الطقسية وغير الطقسية » ، والتعاويد ، والحكايات ، والبيلينا (قصيدة روسية ملحمة) ، والاغاني التاريخية ، والانشيد الكنسية ، والاساطير ، والأمثال والأقوال ، والألغاز والتشاستوشكا (وهي نموذج من الادب الشعبى: بيت شعر رباعي أو ثنائي غنائي) ، والدراما الشعبية ، والحكايات الشعبية . ويوجد الى جانب هذا كله فولكلور الأطفال الذي يقوم الأطفال أنفسهم بتأليفه أو يضعه لهم غيرهم . ويدخل في اطار هذا الفولكلور ما يلي : أغاني ترقيص الأطفال ، وأغاني اللهو ، والحوايد ، وأغاني العدد التي تصاحب ألعاب الأطفال .

تأليف: سيرجى فيدوروفيتش بارانوف
عرض: مصطفى حمزة



الاول من القرن الثامن عشر . ثم يتعرض المؤلف لكتاب ذلك العصر ويستعرض مؤلفاتهم التي تدور حول الفولكلور ومن أبرز كتاب النصف الاول من القرن الثامن عشر ف . ن . تاتشيف ، آ . د . كانتيمير ، ف . ك . ك . تريدياكوفسكي ، م . ف . لومونوسوف ، س . ب . كراشينينكوف ، ومن بين أبرز كتاب النصف الثاني من هذا القرن : ن . آي . نوفيكيوف ، م . د . تشولكون ، ن . ج . كورجانوف ، كريسنا دانيلوف ، آ . ن . راديشيف .

علم الفولكلور الروسى فى القرن التاسع عشر :
أما عن علم الفولكلور فى القرن التاسع عشر فيقول المؤلف ان المؤرخين البرجوازيين كثيرا ما قالوا ان حركة رجال ثورة أكتوبر ظهرت تحت تأثير أفكار الغرب الثورية . « ونحن لا ننكر أثر الأحداث الثورية فى الغرب على رجال ثورة أكتوبر الا ان حركة ثورة أكتوبر ولدت على أساس الحياة الروسية نفسها » . وللكتاب والشعراء دور كبير فى ذلك ونذكر من أبرزهم آ . س . بوشكين و ن . ج . تشيرنيسفسكى ، و ن . آ . دوبروليوبون ، و آي . آ . خودياكوف و آي . ج . بريجوف ، و ب . ن . ريبنيكوف و ج . ف . بليخانوف و ماكسيم جوركى .

علم الفولكلور فى العصر السوفيتى :
وعن علم الفولكلور فيما بعد ثور أكتوبر يقول المؤلف ان آفاقا جديدة ظهرت فى هذه

ويتميز الفولكلور - كما هو معروف - بجماعة التأليف . وكان فى الماضى يعتمد فى انتقاله من جيل على الحفظ والسماع . ووجه الخلاف بين الادب المعتبر والفولكلور هو ان الشعب يستخدم الفولكلور كوسيلة للتجسيد الجمالى للواقع ولكن بنغمة شعبية . ولكل شعب فولكلوره الخاص به . فالشعب نفسه وعمله ومعيشته وتفكيره عن الحاضر وآماله فى المستقبل ، كل هذه الاشياء هى موضوع الصور الفنية فى الفولكلور .

وبعد هذا المدخل الذى عرض لنا فيه المؤلف كثيرا من الموضوعات الرئيسية قسم كتابه الى ثلاثة أبواب كبيرة اساسية .

١ - دراسات مختصرة فى تاريخ علم الفولكلور الشعري الروسى .

٢ - الفولكلور الشعري الروسى قبل ثورة أكتوبر الكبرى .

٣ - الفولكلور الشعري فى العصر السوفيتى .
علم الفولكلور الروسى فى القرن الثامن عشر :
وعندما نستعرض الباب الاول نجد المؤلف قد تعرض لعلم الفولكلور الروسى فى القرن الثامن عشر ، وتحت هذا العنوان يقول ان الثقافة الشعرية عند السلافيين الروس فى القرن التاسع والعاشر كانت تتمتع بمستوى رفيع جدا الا ان اول كتابات فى الشعر الشعبى ترجع الى بداية القرن السابع عشر اما نشوء الاهتمام العلمى بالشعر الشعبى فهو يعود الى النصف



الرحلة أمام علم الفولكلور . فقد شجعت الدولة الباحثين والكتاب للقيام بدور هام في هذا المجال حتى أمكن تجميع فولكلور شعوب الاتحاد السوفييتي ودراسته ومقارنته بفولكلور الشعوب الأخرى .

مصادر الشعر الشعبي :

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى مصادر الشعر الشعبي فيقول : ان العلم البرجوازي يتضمن نظريات مختلفة حول مصادر الفن والشعر الشعبي . فهناك نظرية ترجع ظهور الفن الى الدين وأخرى تستنتج الفن من الألعاب . ويفند المؤلف مثل هذه النظريات ويخرج بنتيجة مؤداها أن الفن مدين بظهوره الى مجهود الانسان . وبالنسبة للشعر فمن الممكن أن يرتبط بظهور بظهور اللغة . فظهور اللغة يعتبر ركيزة هامة لظهور الابداع الشعري الشعبي . وتعتبر الاغانى التى تصاحب العمل من أقدم أنواع الشعر كما أن الاغانى التى تعلم فيها الأم ابتها طريقة غزل الكتان مشهورة جدا فى الفولكلور الروسى .

الفولكلور الشعري الروسى

بعد هذا يقسم المؤلف الباب الثانى من الكتاب الى فصول عديدة ، فتحت عنوان : **الخصائص العامة للفولكلور الشعري الروسى من القرن العاشر حتى القرن السابع عشر** ، يقول المؤلف : ان روسيا القديمة كانت تتميز بثقافة روحية ومادية عالية جدا كما كانت فنون المعمار والرسم والتصوير والأدب الرفيع فى غاية التقدم . وحتى فى القرن العاشر وقبل دخول المسيحية روسيا كان الشعر الطقسى شائما جدا فى ذلك الوقت : التعاويذ ، طقوس المواسم ، طقوس الزواج والدفن والاغانى . ومع دخول المسيحية تغلفت طريقة الدين الجديد تدريجيا فى حياة الشعب المعيشه الا أن بعض الطقوس الوثنية ظلت محتفظة بوجودها وخاصة التعاويذ . كما أن عمل المزارعين كان يصاحبه الطقوس التى كانت تصاحبها الاغانى ذوات المعنى المحدد حيث كانوا يعتقدون أن هذه الطقوس والاغانى تضمن سلامة المحصول وتحفظه من كل ضرر .

الادب الشعبي الملحمى :

وكان هذا النوع من الادب البطولى له أهمية خاصة وفقا لمضمونه الفنى والفكرى فى عصر

الاقطاع . كما انعكس الغزو التتارى المنغولى انعكاسا واضحا على الادب الروسى الشعبى الملحمى . واصبح موضوع الدفاع عن الوطن الروسى من ابرز الملاحم الشعبية . وفى القصائد الروسية الملحمية خلق الشعب نموذجا مثاليا للأبطال الذين يضحون بحياتهم فى سبيل الوطن . وكانت القصائد الروسية الملحمية التى تدور حول النضال ضد التتار المنغوليين تمثل القصة فى تطور الملاحم الشعبية البطولية الروسية .

ويلاحظ وجود مرحلة جديدة فى تطور الملحمة الشعبية ابتداء من القرن السادس عشر فأصبحت الملحمة الشعبية تدور حول النضال الوطنى للتعبير عن النقد .

وفى فترة الغزو التتارى المنغولى ظهرت الاغانى التاريخية التى تعبر عن الاحداث التاريخية .

ولاشك أن الفولكلور الروسى فى القرن السابع عشر كان خصباً ومتنوعاً . فقد كان هناك الشعر الطقسى والموسمى وكذلك المسرح الشعبى والاغانى التاريخية والعاطفية والاغانى الجمالية والملاحم الشعبية والأمثال الشعبية والالغاز وأشعار الزفاف والدفن .

الخصائص العامة للفولكلور الشعري الروسى من القرن ١٨ - ١٩ :

وفى فصل آخر تحدث المؤلف عن الخصائص العامة للفولكلور الشعري الروسى من القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقال ان بداية القرن الثامن عشر شهدت اصلاحات ضخمة فى الاقتصاد والزراعة كما أن الحركة المعاه لنظام الرق الاقطاعى انعكست فى الاشكال المتنوعة للشعر الشعبى مثل الأمثال الشعبية والاغانى الهجائية والأساطير والدراما الشعبية والحكايات والاغانى التاريخية . وكان ازدهار شعر الحروب فى القرن الثامن عشر .

ويلاحظ فى القرن التاسع عشر وخاصة فى النصف الثانى منه ازدهار ظواهر جديدة فى الشعر الشعبى عند الفلاحين فالتغيرات الاجتماعية أثرت فى ادراك الفلاحين حيث بدأت بعض الفنون فى الانقراض مثل التعاويذ والأشعار الطقسية . وأصبح للهجاء الشعبى (المسرحيات الهجائية والقصص والاغانى) تأثير كبير . أما بداية القرن العشرين فهى تتميز

بالمؤلفات التي وضعها العمال ، اذ لعبت ثورة ١٩٠٥ دورا كبيرا في تطور الفولكلور العمالي .

التعاويد :

وفي الفصل الذي يتحدث فيه المؤلف عن التعاويد يقول ، بعد أن يعرفها ، انها ظهرت قبل المجتمع الطبقي ومعروفة عند جميع الشعوب . . والتعاويد كانت موجودة في المجتمع السلافي حتى اعتناق المسيحية . الا انها ظلت باقية على مدار قرون عديدة لدى الطبقات غير المتعلمة . وتتميز اللغة الشعرية للتعويذة بالاسهاب في الاستعارات والمقارنات والنعوت بصفة خاصة . الا أن التعاويد تكاد تكون قد اختفت من حياة الشعب الروسي خاصة بعد انتشار التعليم .

الشعر الطقسي الموسمي :

ثم يتحدث المؤلف عن الشعر الطقسي الموسمي ويقول ان هذا الشعر ينقسم الى مجموعتين أساسيتين :

١ - طقوس الحياة الاسرية ، وتشمل الولادة والزواج والدفن .

٢ - الشعر الموسمي وهو مرتبط بأعمال الناس : الصيد ، تربية الماشية ، الزراعة .

وتنحصر مهمة الشعر الطقسي الموسمي في التأثير على المحيطين وتصوير الوجه المضيء من الحياة . وهكذا فإن أحلام الشعب عن السعادة والحياة المضيئة تجد في الشعر الطقسي الموسمي خير معبر عنها .

طقوس الزفاف وأغانيه :

وكانت طقوس الزفاف وأغانيه عند الطيفة الحاكمة تختلف عن تقاليد الطقوس عند الفلاحين وخاصة في القرن الثامن عشر حيث كانت طقوس الزفاف لدى الشعب الروسي تتكون من ثلاث مراحل :

المرحلة الأولى : الخطبة ورؤية منزل العريس ، زيارة الأماكن المقدسة ، طقوس استحمام العريس والعروسة .

المرحلة الثانية : (يوم الزفاف) وتعتبر هذه المرحلة هي الجزء الأساسي في الطقوس وتتم على النحو التالي :

لقاء موكب العرس ، قدوم العريس لأخذ العروسة ، تكليل العروس حسب الطقوس

الدينية ، لقاء الشباب بمنزل الوالدين ، نقل جهاز العروس ثم وليمة العرس .

المرحلة الثالثة : زيارة العروسين للأقارب .

ولقد اختفت كل هذه الطقوس بعد الثورة .

الشعر الطقسي الجنائزي :

أما عن الشعر الطقسي الجنائزي فيقول المؤلف ان الطقوس والاعاني الجنائزية ترجع أصلها الى القديم السحيق حيث كانت العلاقة بالمتوفى ذات وجهتين . . فقد كانوا يسعون الى أن يعدوا له كل مايلزمه في الحياة الآخرة من جهة . . ومن جهة أخرى كانوا يخشون المتوفى ويعملون على تجنبه ، كما كانوا في المناسبات يحملون الى القبر الفطائر والحبز وما شابه ذلك . وقبيل يوم الاربعين من الوفاة كانوا يستحمون في المساء ثم يتوجهون الى القبر ويأخذون معهم الملابس والصابون للمتوفى . وكان النواح على المتوفى جزء لا يتجزأ عن الطقوس الجنائزية . ولذلك كان يوجد في روسيا القديمة متخصصون في النواح يعرفون جيدا كل عادات الطقوس الجنائزية .

النواح على المتوفى :

ولقد تطور النواح تطورا خاصا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حيث أصبح الأخذ بالنماذج الشائعة العامة في النواح الشعبي اتجاهها واضحا وجليا لدى الجماهير الفقيرة مما يدل على ازدياد الميول الثورية لدى الفلاحين وخاصة القطاع الفقير منهم ، ويمكن تقسيم النواح الروسي وفقا لمضمونه الفني والفكري الى مجموعتين أساسيتين : شمالية وجنوبية . . فالمجموعة الشمالية كانت عبارة عن صورة واسعة لحياة ومعيشة الاسرة القروية . والمجموعة الجنوبية تتميز بالحجم الاقل وغالبا ما تتكون من عبارات منفصلة ومرتبطة مع بعضها البعض ارتباطا ضعيفا .

النواح على التجنيد :

ثم ينتقل المؤلف الى الحديث عن النواح على التجنيد ويقول انه قريب في مضمونه وشكله من النواح الجنائزي ويرجع ظهور هذا النوع من النواح الى القرن الثامن عشر حيث كان نظام التجنيد عبئا ثقيلا على الفلاحين . فكان المجند يكاد يقضي حياته كلها في الجيش . وكان النواح على التجنيد يرسم على شفاه النائح المحترفات صورة رائعة للعسكرية القيصرية والبؤس الشعبي . والى جانب

والحيوانات الأليفة والمفترسة والنباتات والفلاحة
والصيد الخ .. واللغز قريب من حيث شكله
الفنى من المثل الشعبى .

القصص الخرافية :

وعن القصص الخرافية يقول المؤلف ان أبرز
الكتاب الروس يقدرّون جدا عمق المضمون الفكرى
للقصص الخرافية الشعبية ودقة نماذجها وخصوبة
الخيال فيها وكذلك بساطة اللغة التى كتبت بها .
وتعتبر هذه القصص بمثابة أحد المصادر التى
يتغذى عليها الكتاب كما انها أحد الفنون الشائعة
لشعب الشعبى فهى مرتبطة ارتباطا وثيقا بحياة
الشعب الروسى ومعيشته وأفكاره . كما ان
الموضوعات التى تطرقها متشابهة عند جميع
الشعوب غير أن كل شعب يضيف على قصصه شيئا
من خيال بيئته . وأهم القصص الخرافية الروسية
تدور حول الحيوانات والسحر والنواحي المعيشية .

البيلينا (القصيدة الروسية الملحمية) :

ويقول المؤلف ان البيلينا تحتل أحد المراكز
الأولى فى الثقافة الشعرية الروسية وفى البيلينا
يعكس الشعب بطريقة شعرية تاريخ حياته ويعبر
عن أهدافه وأفكاره وآماله . فالمضمون الفكرى
للأدب الملحمى الشعبى عميق وغنى .. كما ان
نمط الصور والتركيب واللغة الشعرية والايقاع
والنغمة فى البيلينا تمتزج هرمونيا مع مضمون
البيلينا مكونة وحدة فنية كاملة ..

الأغاني التاريخية :

يطلق اسم الأغاني التاريخية على الأغاني التى
تدور حول الأحداث التاريخية الملموسة وحول
الشخصيات التاريخية المعينة .. وهذا لا يعنى
أن الأغنية التاريخية تعتبر تصويرا دقيقا للأحداث
والشخصيات الواقعية .. الا أنها تتميز عن البيلينا
باختفاء عنصر الخيال منها ..

الأغاني العاطفية :

ويطلق اسم الأغاني العاطفية على الأغاني التى
تعكس أفكار وانفعالات الشعب . ويمتزج النص
اللفظى فى الأغنية العاطفية باللحن الموسيقى
ويكونان وحدة متكاملة . وهذه الأغاني الشعبية
متنوعة الى أبعد الحدود وفقا لزمان ومكان التأليف
ووفقا للمضمون الفنى الفكرى ووفقا لبناء الجملة
والايقاع واللحن . والأغنية الشعبية هى أساس
الثقافة الوطنية الموسيقية الروسية . كما انها
لعبت كذلك دورا لا يقدر فى تطوير الشعر الروسى
.. وأغاني الحب العاطفية غنية بالمضمون الفنى

هذا كان النواح يعكس نوعا من الاحتجاج المفعم
بالفيظ على ظلم القيصرية ووحشيتها التى لا يمكن
تصديقها .

الأمثال الشعبية :

أما عن الأمثال الشعبية فقد ألف الشعب - كما
يذكر الكاتب - مجموعة لا حصر لها من الأمثال
الشعبية الحكيمة تنعكس فيها بوضوح الصفة
الروحية للشعب الروسى وتاريخه الوطنى ونظامه
الاجتماعى وعمله ومعيشته ووجهات نظره .

ومصدر الأمثال الشعبية متنوع فأغليبيتها
ظهرت على أساس انطباعات الحياة ومراقبتها الا
أن هناك بعض الأمثال مقتبسة من الكتب ومنها
ما دخل الى الحياة اليومية تحت تأثير الأدب
الكئاسى .

الألفاز :

وهذا الشكل من الأدب الشعبى . كما يرى
المؤلف يعتمد أساسا على الاستعارة أو المجاز ..
وشملت الألفاز كل ما يحيط بحياة الفلاح حيث
ألف منها الكثير مما يتناول الظواهر الطبيعية



الفكرى واللحنى . ويقسم المؤلف الاغانى الى :
أغانى الحب وأغانى الأسرة والأغانى الهجائية
والمعادية لنظام الرق الاقطاعى وأغانى السالة
والشجاعة وأغانى الجنود والتجنيد والاغانى
الفكاهية وأغانى اللهو والرقص .. ثم يتحدث
عنها بالتفصيل ..

التشاستوشكا (الأغنية الرسية الشعبية) :

والتشاستوشكا هي أغنية قصيرة مقفاة تعرض
الجوانب المتنوعة لحياة الشعب الميشية والاجتماعية
والعملية .. وتتألف التشاستوشكا عادة من
٤ - ٦ سطور . كما توجد تشاستوشكا تتألف
من سطرين فقط . ويعتقد البعض ان التشاستوشكا
نشأت فى الورشه والمصنع ومن هناك انتقلت الى
الريف . والموضوعات التى تناولتها التشاستوشكا
متنوعة .. فالحب والغيرة والشجار مع الحبيب
والفراق كانت الموضوعات الاساسية فى
التشاستوشكا قبل الثورة . كما ظهرت فى ذلك
الوقت التشاستوشكا التى تتحدث عن الزواج
والحياة الاسرية .

ومن السهل ارتجال التشاستوشكا .. وهى
تؤدى دون المصاحبة الموسيقية أو بمصاحبة
الاكورديون أو البيانو أو البلايكا . وأحيانا
يتوالى الرقص مع التشاستوشكا .

الدراما الشعبية :

ترجع بداية المسرح الشعبى الروسى الى
التاريخ القديم وكانت التمثيليات وحلقات
الرقص والغناء والطقوس الوثنية ذات العناصر
الدرامية منتشرة عند الشعوب السلافية . ولم
تكن هذه التمثيليات وحلقات الرقص والغناء
والطقوس مسرحيا بمعنى الكلمة . فالمسرح
الشعبى الحقيقى يظهر عندما ينعزل عن الطقوس
ويصبح شكلا فنيا مستقلا يعكس حياة الشعب
الاجتماعية ومعيشته .

وينقسم المسرح الشعبى الى نوعين : مسرح
العرائس ومسرح الممثلين الأحياء . ويعتبر مسرح
العرائس أحد أشكال التمثيل الدرامى الشعبى .
وهذا المسرح موجود تقريبا عند جميع الشعوب
وله أصول قديمة .

وتتميز الدراما الشعبية بالموضوعات غير
المعقدة . فيلاحظ وجود حدث أساسى واحد
تدور حوله المسرحية . كما أن الشكل الخارجى
للمسرح الشعبى لم يكن معقدا هو الآخر .
فالدراما الشعبية لم تكن تعرف الكواليس

ولا خشبة المسرح . كما لم يكن هناك أى
ديكورات بالمره . ولقد أثر المسرح الشعبى تأثيرا
كبيرا على تطوير المؤلف المسرحى المحترف .

ثم يتحدث المؤلف عن الأعمال الشعرية
الشعبية للعمال قبل ثورة أكتوبر وعن أغانى
العمال فى نهاية القرن الثامن عشر والنصف
الأول من القرن التاسع عشر ثم ينتقل الى الحديث
عن أغانى العمال والثوريين فى النصف الثانى
من القرن التاسع عشر وبدايه القرن العشرين .

الفولكلور الشعرى فى العصر السوفييتى :

وهذا الباب كما ذكرنا هو الباب الثالث
والأخير من الكتاب ويقسمه المؤلف الى مجموعة
من الفصول .

المواصفات العامة للفولكلور الشعرى السوفييتى :

وفى هذا الفصل يقول المؤلف ان الاتحاد
السوفييتى سهل كل الظروف لبناء الثقافة
الوطنية الشكل والاشتراكية المضمون . كما
ظهرت بعد الثورة ولا تزال تظهر الأشكال الجديدة
من الأعمال الغنائية التى تنعكس فيها التغيرات
الثورية العظيمة وما صاحبها من تغير فى نظام
الحياة المعيشية .

فولكلور الثورة والحرب الأهلية (١٩١٧ - ١٩٢٠) :

كانت الأعمال الشعرية الشعبية دائما مرآة
فنية لحياة وعمل ونضال الشعب . وقد كان غريبا
لو أن ثورة أكتوبر والحرب الأهلية لم تنعكسا فى
الشعر . وفى هذه الفترة اكتسبت الاغانى
الثورية شعبية كبيرة وتنعكس أبرز اتجاهات
هذا العصر فى المضمون الفنى الفكرى للفولكلور
الغنائى .

كما تعتبر التشاستوشكا أحد فنون
الفولكلور الأكثر انتشارا فى فترة الثورة والحرب
الأهلية . وهى تختلف فى تركيبها الموضوعى
والفكرى والموسيقى والشعرى واللغوى عن
التشاستوشكا التى كانت منتشرة قبل الثورة .
وأصبحت شخصية الشيوعى وعضو الكومسومول
والعامل والفلاح هما بطل التشاستوشكا ومن ثم
دخلت فى لغة التشاستوشكا كلمات جديدة مثل :
شيوعى ، بوليشفى ، الجيش الأحمر ، رفيق ،
مجلس ، وهكذا ..

فولكلور فترة الانتعاش ومشروعات السنوات الخمس الأولى (١٩٢١ - ١٩٤١) :

عكس الفولكلور بحق حياة الشعب فى هذه

العظمى تتضمن معان تربوية فكانت تحمس المناضلين وتساعدهم على تحمل الحرمان وتوعز اليهم بكره العدو الغادر وتجمع السوفييت حول العمل البطولي من أجل النصر .

التشاستوشكا :

وظهرت في سنوات الحرب الوطنية العظمى في الجبهة وفي المؤخرة كمية هائلة من التشاستوشكا . وكانت موضوعاتها متنوعة . فكانت تتحدث عن الحب للوطن الاشتراكي وعن المآثر البطولية في الجبهة والمؤخرة والجهد الجهيد في الورش والمصانع والكوخوزات والسوفخوزات .

القصة الفولكلورية :

ولاقت القصة الفولكلورية انتشارا كبيرا في سنوات الحرب الوطنية العظمى وكانت هذه القصص تدور حول المآثر الكفاحية للحروب السوفيتية وحول وحشية المحتل الألماني وعذاب الروس في المعسكرات الفاشستية .

فولكلور ما بعد الحرب : الأغاني

لا يوجد في الوقت الحالي أي مصنع أو مؤسسة لا تضم جوقة غنائية والأغنية السوفيتية غنية بالمعاني والموضوعات . فأغاني السلام كثيرة جدا وكذلك الأغاني التي تحت على العمل . ولاقت الأغاني العاطفية شعبية كبيرة في سنوات ما بعد الحرب .

التشاستوشكا :

لا تزال التشاستوشكا أحد فنون الشعر الشعبي البارزة . فهي تغنى في كل مكان يجتمع فيه الشباب وهي تتطور في موضوعاتها مع تطور الأحداث وتغير الأحوال الاجتماعية .

وتتجدد ذخيرة اللفاظ الشعرية في التشاستوشكا الحديثة بدرجة كبيرة حيث دخلت فيها كلمات جديدة واصطلاحات علمية حديثة وتركيبات لغوية متطورة من الأدب الرفيع والسياسة .

وبعد فمن أصعب الأمور على الكاتب أن يحاول تلخيص دراسة عميقة وموضوعية ومكتفة مثل هذه الدراسة التي قدمها مؤلف هذا الكتاب ، غير أننا بذلنا كل ما في وسعنا لكي نقدم هنا الصورة التي نزعم بأنها حاولت اعطاء فكرة لا بأس بها عن هذه الدراسة العميقة . ونرجو أن تتاح الفرصة أمام المشتغلين بفن الفولكلور في عالمنا العربي لترجمة هذا الكتاب واثراء مكتبة الفولكلور العربي به .

مصطفى احمد حمزة



المرحلة الجديدة من تطوره وكانت الموضوعات الأساسية للفولكلور في هذه الفترة تدور حول : الحزب الشيوعي ، لينين ، صداقة شعوب الاتحاد السوفيتي ، دستور الاتحاد السوفيتي ، نهضة الصناعة وهكذا .

ولقد تحققت الثورة الثقافية في مرحلة بناء الاشتراكية وتدل التشاستوشكا التي ظهرت في فترة ثلاثين عاما على التغييرات العميقة التي حدثت في معيشة وادراك السوفييتين .

ولم تنته الأغاني العاطفية الشعبية التي تدور حول الموضوعات البطولية النضالية بانتهاء الحرب الأهلية وفي هذه الفترة ازداد استخدام الأمثال الشعبية في الخطابة والصحافة والأحاديث العامة . فتركيب المثل وقصره ودقته تلهب الحديث وتجعله أكثر وضوحا واقناعا .

وتنقسم القصص الشعبية في العشرينات والثلاثينات الى مجموعتين : قصص الذكريات وقصص الحاضر . وتدور قصص الذكريات حول العمل المضني والوفيات الكثيرة في الورش والمصانع وعن انخفاض الأجور وعدم وجود العناية بالإنسان . أما قصص الحاضر فهي تدور حول مآثر الإنسان السوفيتي في البناء الاشتراكي والكوخوزات والسوفخوزات .

فولكلور الحرب الوطنية العظمى : الأغاني

كانت الأغنية في سنوات الحرب الوطنية

about his old folk tradition with the exception of « Alf Laila Wa Laila » and the « Sirahs ». Nevertheless the Arabic references include many customs and traditions which can be analyzed in the light of comparative studies.

Dr. Michal Soliman presented, in his book entitled « Daydreams, Arabic Fairy Tales », examples from the old Arabic folk tradition. He gives an account of a certain Arab called Khorafa.

One day Khorafa went out hunting. He saw a deer and tried to hit it with his arrow. Although he pursued it many hours he failed to kill it. He sat down panting. To his astonishment he saw the deer standing before him and cried. The deer asked him to save its life which he did. The deer disappeared and a few hours later a beautiful girl came and thanked Khorafa because he saved the life of her brother who was in the shape of a deer. She told him that she was a jinni. She took him back to the jinn world where he married her and stayed there, for several years. He longed to see his folk and asked his wife to let him go back home. She agreed and gave him a box tied with twines made of her hair. She asked him not to open that box if he wished to come back to the jinn world. But when he told his people about what had happened to him in the jinn world, they did not believe him. To prove his story he took the box and opened it. Thick smoke came out of it. He remembered what his wife had said and knew that he would never return to the jinn world.

This is one of the many Arabic fairy tales which the above mentioned book comprises.

The reviewer says that the fourteen

tales presented by Dr. Michal Soliman are only a small part of the old Arabic folk tradition.

RUSSIAN FOLK POETRY

reviewed by

Mostafa Ahmed Hamza

This book, says the reviewer, is an attempt to define folk poetry and to determine the relation between this kind of poetry and art-forms of literature. Moreover it deals with the most important kinds of folk poetry.

Russian folklore comprises ritual and non-ritual songs, incantations, folk tales, historical songs, *bilyna*, ecclesiastical hymns, myths, proverbs, riddles and folk drama.

The book includes three parts :

1. — Brief studies in the history of Russian folk poetry.
2. — Russian folk poetry before October Revolution.
3. — Folk poetry in the Soviet era.

The author deals with the sources of folk poetry. He speaks of the incantations, seasonal ritual poetry, funerary ritual poetry, lamentations, proverbs, riddles, fables, *bilyna*, historical songs, love songs and folk drama.

The author concludes his book by dealing with the folklore of the « Great National War ».

The reviewer says that it is difficult to summarize such an excellent study and hopes to see this book translated into Arabic.

THE FOLK ROUND

by

Tahseen Abdel Hay

An interview with the Artist

Saad Kamel

Saad Kamel is not only a folk artist but also he is one of the pioneers in folk arts.

In his studio he has an excellent collection of ceramics, some of which date back to 900 years. There is also a collection of dolls which belong to the Coptic and Islamic Periods. The most characteristic of these dolls are called the «Waneesas». They were put in the tombs to serve the dead.

Tahseen describes in detail the beautiful collection of folk costumes made by folk artisans from Akhmeem, Suhag, and Assiut. Some costumes date back to 200 years. Others belong to the Coptic Period and the beginnings of the Islamic Period. The writer is of opinion that this collection is one of the best in the world. In addition there is the «Takhtarwan» and the «Mahmal».

Saad Kamel inspired folk tradition in his works. There is a beautiful rug on which the visitor sees the picture of Abou Zeid Alhilaly fighting Alzanati Khaleefa. On others there are the pictures of the «Mouled Sugar Puppet» and «Ramadan's lantern».

The writer admired the paintings of «Alzeer Salem», «Adam and Eve», and the «Dancer on the horse».

Tahseen gives in brief the biography of the artist.

THE FORMAL AND THE FOLK MAGIC

Summary of an article by Dr. M. Al Gohari in which he differentiates between the formal and the folk magic. The first is practised by professional magicians while the second can be practiced by all the ordinary people.

Dr. Al Gohari speaks, in detail, of the differences between the two kinds of magic. He asserts that the name has a special magic power. It is closely connected with the person who bears it. In addition, he says that magic can be practiced only in certain times. Folk magicians believe in the power of the jinn. They are of opinion that the jinn can fulfill their wishes whether good or evil.

Books dealing with magic comprise many ways to which the professional magician resorts, in order to attain his aim.

KINDS OF FOLK LITERATURE

The writer reviews a book including a collection of poems (Zagals), in local dialect, written by various poets from Cairo, Alexandria, Samalut, Marsa Matrouh, Mahalla Al Kobra and Fayoum. The poems deal with various purports. The writer cites quotations of this book.

Book Review

DAYDREAMS, ARABIC FAIRY TALES

reviewed by

Dr. Nabila Ibrahim

The Arabic reader, even the specialized scholar, scarcely knows anything

historical efforts exerted to establish folk museums.

The Egyptian Geographical Society, founded in 1875, achieved the Ethnographical Museum which was inaugurated in 1898. The writer gives the history of this museum in brief. Its aim is to display everything related to religious doctrines, superstitions, magic, ordinary life as well as costumes, fashions, weapons, tools, folk arts, ceramics, paintings, sculpture and embroidery.

In 1957 the Agricultural Museum added six halls comprising models of handicrafts, scenes of daily rural life and a complete model of a peasant's house on a wedding night. There are also costumes worn by women in different governorates and units of folk architecture.

In Al Ghouri Centre there are eight halls which comprise collections of folk costumes, jewels, pottery, woolen and leather products as well as ornaments decorated with beads.

The Folklore Centre in Cairo adds every year collections of folk products to its museum.

The writer then gives a description of the Village museum which he saw in Rumania. It contains 20,000 pieces displayed in 62 architectural units, and collected from 291 original environments. He concludes his article by saying that it is time to establish an open folk museum and points out that some committees in the Arab League recommended the establishment of such a museum.

IBN AROUS AND THE AROUSIAN SYSTEM OF BELIEF

by

Ibrahim Mohamed Alfahham

The writer gives in detail the biography of Ibn Arous. He was born in the village of « Almazateen », fifty miles away from Tunis. He worked as a carpenter and a baker. He moved to other places. He devoted himself to worship, and became a hermit. He returned to Tunis where many people followed his system of belief. Sultan Mohamed Almontassir Ibn Fares built a special little mosque for him. The writer gives a thorough description of Ibn Arous. Some miraculous deeds are attributed to him.

He then deals with the maxims supposed to be said by Ibn Arous. He used to chant stanzas comprising his maxims. Alfahham then speaks of the Arousian system of belief. The followers of this system used to chant stanzas by Ibn Arous with the accompaniment of tambourines beatings.

In Egypt, says the writer, there are followers of the Arousian system of belief. They are called « Awlad Arous ». They chant his stanzas and dance with the accompaniment of tambourines beatings on religious occasions. It is related that Ibn Arous was at first a robber. In his fifties he renounced his sinful life and became a mystic.

The writer concludes his article by speaking of the life of Ibn Arous in Egypt.

may for a long time be known only to a narrow circle, apparently remaining « the cause of the few ». Folk music is marked by typicalness; it flourishes in forms similar to each other, in groups, unattached to any individual personality. It is known in multitude of variations. The writer is of opinion that the decisive factors which set off the contrast between artistic, professional, individual composition and folk music, a popular product as regards its origin, spread, existence and disappearance, are a type and variations with a tendency to permanent anonymity and ceaseless change. These contradictions proved to be superficial and exaggerated. Folk music and art music are in many respects connected and related with each other.

Spread by word of mouth or in a fixed written shape, a final or changing form, individual invention or variation, original or not original composition, all these have failed to prove definitive differential criteria. What is common to both is much more important. « The artist does not live in a Vacuum »; neither do musical cultures and musical styles unfold in a vacuum; they are created, carried on, and shaped by the human community which lives in a thousand ways entertains a thousand kinds of relationships, in struggle and in alliance.

The writer traces the history of folk music and art music and shows the influence of each one on the other. He says that old relations are disrupted and new connections are started. The relevant example afforded by the history of music furnish evidence that the path of progress is marked by accumulation and by break through but they hardly proceed easily without resistance or tension, or even crisis. The approach to the simplicity of the folk song presented a problem to the great composers.

Transitions of personal performance, level, intonation and form which build a direct bridge between folk music and art music have been subjected to study.

The writer deals with the problem presented by the renewal of the folk song. He then speaks of a fundamental principle which prevails in both popular and artistic musical composition. This principle is that thinking follows a type, the life of type and variation, the phenomenon which the writer denotes as the «maquam» principle.

He then speaks of three circumstances. First, high cultures of melody have always and everywhere favoured the flowering of types. Second, the idea of variation has never been remote from the European composer. Third the conscious European artist is also working with permanent or recurring tune models, whether he is aware of it or not, whether he wants to or not.

The composer chooses from variations as does the singer of the people. He is backed by traditions of style and conventions of language, by the freedom and the restrictions of a generation and a period. His consciousness and efforts cannot but help him to find himself, to synthesize and to advance.

THE OPEN FOLK MUSEUM AMONG THE MUSEUMS OF FOLKLORE AND ETHNOLOGY

by

Abdel Hamid Hawas

The writer gives an account of the

supposed to be hurt by the evil eye, from its bad effects. The exorcist throws pieces of benzoin on the live coal. This mixture is supposed to take the shape of the man or woman who has hurt the above-mentioned person with his or her evil eye. The exorcist takes a pin or a needle and pierces the shaped mixture seven times. The person supposed to be harmed with evil eye crosses seven times over the censer. The exorcist cites the following incantation : Elawela bismillah

(First I say : « In the name of God »).
Wittania bismillah

(Second I say : « In the name of God »).
Wittalita bismillah

(Third I say : « In the name of God »).

 Wissabiala Lahawla wala kowata illa billah

(Seventh I say : « There is neither might nor power but in God »).

Rakeitak wistarkeitak

(I exorcise thee).
Min einy wi ein ommak wa bouk

(and drive away my evil eye and the evil eyes of your mother and father).
Wi ein einass illy hassadouk

(and I drive away the evil eye of the people who harmed thee).

The writer then speaks of another special incantation cited for the child who is supposed to be replaced by a jinn child.

He concludes his article by dealing with an incantation cited especially for

th only Son. The exorcist puts some incense on the live coal and moves the censer seven times above the only son's head. The child then wears a skull-cap ornamented with feathers. He is put on the back of a black donkey, facing its tail. His parents, relatives and friends go out in a procession. They shout : « Ya boultreesh... insallah teesh ! » (Oh feathered child, may God grant thee a long life !).

..*

FOLK MUSIC — ART MUSIC — HISTORY OF MUSIC

by

B. Szabolcsi

Translated into Arabic by

Ahmed Adam Mohamed

Those who pursue the principal literary works written in the last hundred years on the history of music may note with some astonishment how closely this literature is marked by constantly changing references to folk music.

The subject of fundamental differences between folk music and art music is old in European musicology ; however, almost until recent times our science paid much more careful attention to the differences between the two than to the features and fundamental elements which meet or even converge.

The differences between folk music and art music are differences of purpose, function and social role. Obviously, only the tunes widely favoured for a long time in many places may be denoted as folk music. Art music derives from an individual, has been invented by a composer.

He concludes his article by saying that copying Albuni's works resulted in some confusion and interpolation in names, terms and formulae.

FOLKLORE AND CULTURE

by

Dr. Ahmed Morsi

In this article the writer continues his study entitled «Folklore and Culture». He says that co-operation plays an important role in the life of people. This co-operation exists even between man and animal.

Religious beliefs are influenced, to a great extent, by culture. They are manifested in folk tales when the narrator begins and concludes his folk tale by saying: « May the blessing of God be upon the Prophet ». This fact proves to be true in folk songs and religious « mawals ».

Dr. Morsi then deals with folk beliefs concerning the holy men and the supernatural deeds attributed to them. Fortune telling, he says, is widely-spread among people. Folk tales assert this fact. In the « Sirah » of « Alzeer Salem », Hassan Elyamani predicts the murder of Koleib and other events. In this famous « Sirah » a geomancer interprets the dream of Hassan Elyamani which sums the events of the sirah. The writer proceeds to the function of dream in the life of people. It is one of the means that foretell the future. Magic is strongly believed to be a way to control the supernatural powers, to get rid of a critical situation, or to take vengeance of an enemy. Folk tales are full of magical motifs. The writer cites the folk tale of « Al Shatir Hassan » who

managed to kill the magician after encountering perilous dangers.

Some magicians resort to the jinns in order to attain what they wish.

He then speaks of lamentations in detail. In one of the folk songs the dead is described as a high tower, which was destroyed and became deserted. This shows the influence of cultural frame in folk songs. The writer concludes his article by dealing with some proverbs and riddles which are cited to console someone in grief.

INCANTATIONS IN EGYPTIAN FOLK LITERATURE

by

Abdel Moneim Shemeis

In this article the writer deals with incantations cited to wave off the evil eye. Some Egyptians used to put an embalmed body of a crocodile on the door of the house to drive away the evil eye. Others put a horse-shoe for the same purpose.

Some Egyptian peasants used to hang an old shoe on the camel's temple, a hyena fang on the horse's chest, a wolf's fang on the donkey's chest to drive away the evil eye. They also used to put a piece of benzoin in children's hair or surround their necks with necklaces made of blue beads to protect them from the evil eye.

Shemeis then speaks of the « Ashourah » incantation cited on the tenth day of Moharram every year. The exorcist throws in the censer a mixture of salt, coriander and other substances and cites a certain incantation to drive away the evil eye.

The writer then deals with a special incantation cited to deliver the person,

He then speaks of the similarity in culture and the favourable conditions for the inventions. The ability of primitive man to invent is too slow.

The writer deals with the simultaneous inventions. Daguerre and Talbot invented photography in 1839. Darwin and Wallace discovered in 1858 the theory of « natural selection ». Bell and Gray invented the telephone in 1876.

Some anthropologists believe that the most important inventions are fire, pottery, mining and agriculture, and that they appeared at the same time. These inventions spread afterwards from their original centre. The writer is of opinion that this theory is not accurate. It is noteworthy that the Chinese knew printing before Gutenberg.

He concludes his article by saying that most anthropologists support the fact that every invention appeared independently and spread afterwards.

WORKS ATTRIBUTED TO ALBUNI DEALING WITH MAGIC

by

Dr. M. Al-Gohari

Collecting folk data from written works is not less important than collecting it by field work.

The writer deals with the references of Egyptian folk traditions among which he begins his research with works attributed to Albuni dealing with magic. He first gives the biography of the author

Mohyi-Eldin Aboul Abbas Ahmed Ibn Ali Ibn Yossef Albuni Alkorashi. He is a celebrity in magic. His voluminous work « Shams Elmaaref Alkobra Wa Latayef Elawaref » is mentioned in « Althariaa Ila Tassaneef Alshiaa ». He was born in « Buna », on the Northern African Coast.

The writer says that he chose to study Albuni's works because he was asserted by various references to be the most famous magician in the Islamic World. Albuni is supposed to be the author of many books. Dr. Al-Gohari says that Albuni may not be the real author of all books attributed to him. « Allamaa Alnouraniya » is undoubtedly one of his books. It includes some prayers which are to be cited on every day of the week. Albuni speaks, in detail, of the most favourable times for practising magic. There are quotations of this book in « Nihayet Al Arab » by Al Noweiry.

The writer is of opinion that « Shams Almaaref Alkobra » is not entirely written by the same author. He gives in detail the reasons which emphasize his views. Some chapters, he says, include many new expressions which do not exist in the previous chapters. Chapter 33 comprises many poems. Chapter 19 is obviously added to the book after Albuni's death. Chapters 34 to 38 differ than the previous chapters in subjects and terms.

The writer then deals with mystic elements in Albuni's thought and style. The author points out many mystic conceptions and practices.

Dr. Al-Gohari speaks of the religious elements. He remarks that Albuni's instructions are somewhat vague. He used some mysterious terms which are described to be Syrian or Hebrew.

ARTICLES IN THIS ISSUE
ARE SUMMARIZED AND TRANSLATED

BY AHMED ADAM

THE JASMINE NECKLACES

by

Dr. Osman Khairat

Flowers, and especially the lotus, played an important role in the life of ancient Egyptians. It was the symbol of Upper Egypt and the most beautiful pattern used in decorating their buildings. It was inscribed on the walls of their temples and houses. The Pharaohs used to wear lotus necklaces when they went to war. The lotus was offered with oblations to gods in temples in Ancient Egypt. Moreover it was put with mummies in coffins.

The Egyptians inherited this tradition from their ancestors. In the Orient people surround the necks of their distinguished visitors with necklaces of flowers.

The writer gives in brief the history of flowers in Ancient Egypt.

He says that there are three families in Cairo, who are specialized in making jasmine necklaces.

The Arabian jasmine necklace is made of ten flowers threaded on a string. The jasmine necklace is longer and comprises fifty flowers. The jasmine necklaces are of different kinds. There are the «Sultani» and the «Seneibar». Some necklaces are made of double-jasmines.

FOLK CULTURE AND MODERN STUDIES

by

Fawzi Alanteel

The writer tries at first to clarify the conceptions of culture, anthropology and ethnology.

He then deals with folk culture and its characteristics. He says that the culture of a people comprises the whole structure of conceptions, beliefs, morals, laws and language, as well as all the tools, weapons and other devices used by them in their daily life.

He speaks, in detail, of the ways which enable the people to preserve their lives in different climates, to get their food, and to exchange goods and ideas.

Fawzi Alanteel proceeds to the environment and its influence on the life of the people. The environment is an important factor in formulating and developing the culture of any community. He gives many examples to prove this fact. He then deals with culture and its intricate tissue. Man invented the tools to defend himself from his enemies. Thoughts and tools in primitive communities are liable to be developed through mutual communications with the neighbours. The main factors which determine the type of culture are war, revolution, religious movements, disorder and migration.

Folklore Between Originality and Falsehood

by

Dr. Abdel Hamid Younes

Folk tradition is the basis of folk life. It is not a mere prop that denotes origins or historical stages, or reveal fossils which have no longer a function that suits evolution. This folk tradition is, in fact, the entire product of the culture of the people. It formulates the general frame, determines the relations, and controls the behaviour of individuals and the communities. This tradition connects the individuals with each other, ties them with the past and makes them conscious of the present and the future. It gives the impetus to create, renew, and keep pace with the constant change in the material environment. Folk tradition is thus able to continue and develop retaining its originality and elasticity. It discards the elements which are no longer efficient, modifies those which are still able to live, and adds other new elements incited by the constant evolution of material and social environments. That is why all the scholars are interested in folk tradition... That is why the Science of folklore came into being. Students and experts hold conferences to exchange views, define conceptions, and show the efforts exerted to preserve folklore and reveal its originality. The editor clarifies the difference between folk forms and art forms.

He says that folklore has never been an obstacle in the path of « progress ». Folklore is the living human contemporary document. Man preserves what is useful, takes advantage of his experience, and discards what stands in his way. He does this consciously or unconsciously.

The writer speaks of the place of folklore as a Science. He then proceeds to the relation between folklore and tourism. The Arab Home, with its site, history and civilization, is rich with folklore.

Scholars interested in folklore call for protecting it from being forged. Every one who crosses the sea to another country faces forged folklore. Some unscrupulous persons falsified folk music, folk costumes and ornaments, and attributed them to a certain country. That is why some folklorists think that it is necessary to put a certain mark on the folk products to denote that they are original.

This call for protecting folk arts does not contradict the mechanical progress because folk arts and handicrafts emphasize the direct relation between the artisan and what he produces. Moreover these handicrafts may be the source of many patterns used in machine-made products.

Dr. Younes then deals with folk songs. They are now exploited in advertisement. The editor differentiates between the exploitation of folk songs which leads to forgery and the utilization of them as means of inspiration. He is of opinion that the folk data is a document equal to the works of individuals which are protected by copyrights.

Society had acknowledged the place and role of folklore in the life of every individual. Time is now ripe to preserve and protect this treasure of the people from being abused and forged.



Head of the Board of Directors :

Dr. Sohair Al-Kalamawi.

Editor-in-Chief :

Dr. Abdel Hamid Yunis.

Editorial Staff :

Dr. Mahmoud Ahmed El-Hifny.

Ahmed Rushdi Saleh.

Dr. Nabila Ibrahim.

Fawzi El Anteel.

Dr. Ahmed Morsi.

Editorial Secretary :

Tahseen Abd El-Hay.

Art Supervisor :

El-Sayed Azmy.

Translator :

Ahmed Adam.

Office : 5, 26 July Street
A QUARTERLY MAGAZINE

